Michelangelo
Il Giudizio universale

F. MANCINELLI
G. COLALUCCI
N. GABRIELLI

artedossier

GIUNTI

MICHELANGELO
IL GIUDIZIO
UNIVERSALE

OMMARIO

Fabrizio Mancinelli
Gianluigi Colalucci
Nazzareno Gabrielli

In copertina:
Giudizio universale (1536-1541), particolare restaurato della Vergine e di Cristo Giudice; Città del Vaticano, Cappella sistina.

Nella pagina a fianco:
studio per il *Giudizio universale* (1533-1534); Firenze, casa Buonarroti.

A destra:
studio per il *Giudizio universale* (1534); Firenze, Uffizi, Gabinetto dei disegni e delle stampe.

Genesi di un capolavoro

IL *GIUDIZIO UNIVERSALE* È LA composizione situata sulla parete retrostante l'altare della Cappella sistina e fu progettato e realizzato da Michelangelo fra il 1533 e il 1541. La sua collocazione estremamente anomala – normalmente questo tema compare infatti sulla controfaccia o sulla facciata degli edifici sacri – è frutto della specifica volontà del primo committente dell'opera, papa Clemente VII (Giulio de' Medici, 1523-1534), che però giunse solo a vederne il "modello" compositivo: l'esecuzione in affresco del dipinto ebbe infatti luogo sotto Paolo III (Alessandro Farnese, 1534-1549) ed ebbe inizio nel 1536 dopo una lunga e tormentata fase preparatoria.

Per realizzare il *Giudizio*, Michelangelo dovette demolire da un lato la decorazione preesistente del tempo di Sisto IV (Francesco della Rovere, 1471-1484) – ovvero i quattro pontefici a lato delle due finestre che un tempo si aprivano nella parete e tre affreschi del Perugino: le due storie con la *Natività* e il *Ritrovamento del piccolo Mosè* e la pala d'altare con l'*Assunzione della Vergine* –, dall'altro le due lunette da lui affrescate nel 1512, al termine dei lavori per la volta.

La composizione presenta in alto, nelle due lunette, i simboli della Passione portati in volo da angeli âpteri, ovvero senza ali; quindi la fascia dei santi e degli eletti con al centro il Cristo giudice e la Vergine; poi, al centro, gli angeli tubicini latori dell'annunzio del giorno del Giudizio, con a sinistra i risorgenti in volo verso il Cristo redentore, e a destra i dannati precipitati in basso verso l'inferno. Alla base della scena, a sinistra è la Resurrezione della carne, a destra la rappresentazione dell'inferno, con Caronte in piedi sulla barca alata con la quale ha raccolto i dannati e Minosse in atto di svolgere la sua funzione di giudice infernale.

Contrariamente a quello che si era verificato per la volta – per la quale ci sono pervenute quasi esclusivamente informazioni indirette, prevalentemente contenute nel carteggio michelangiolesco – i pagamenti relativi al *Giudizio* sono piuttosto numerosi e forniscono indicazioni estremamente precise sia per ciò che

Nella pagina a fianco:
Giudizio universale
(1536-1541);
Città del Vaticano,
Cappella sistina.

La foto è stata scattata prima dell'intervento di restauro, eseguito tra il 1990 e il 1994, che ha ripulito l'affresco dallo sporco accumulatosi sulla sua superficie e cercato di porre rimedio ai guasti provocati dai passati interventi.

Qui sopra:
Jacopino del Conte,
Ritratto di Michelangelo
(1550-1560 circa);
Firenze,
casa Buonarroti.

riguarda il salario di Michelangelo che per i colori e il ponteggio impiegato(*). Il motivo di questa abbondanza di informazioni contabili è dovuto al fatto che, a differenza di quanto si era verificato per la volta, il pontefice si fece carico di tutte le spese, le quali furono perciò coperte dal commissario alle fabbriche pontificie.

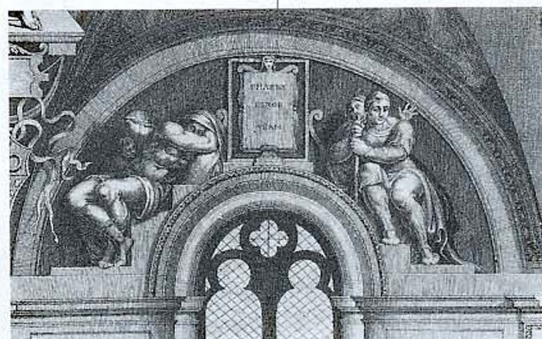
I pagamenti per il ponteggio e per la preparazione della parete su cui l'artista avrebbe dipinto si protrassero dal 16 aprile 1535 fino all'aprile del 1536 e testimoniano l'esistenza di una fase preliminare piuttosto lunga e travagliata, alla cui origine vi furono in gran parte, se non esclusivamente, i contrasti testimoniati dal Vasari con Sebastiano del Piombo. Narra infatti il biografo aretino che Sebastiano aveva persuaso il «Papa che la facesse fare a Michelagnolo a olio, là dove esso non voleva farla se non a fresco. Non dicendo dunque Michelagnolo né sì né no e acconciandosi la faccia a modo di fra' Sebastiano, si stette così Michelagnolo senza metter mano all'opera alcuni mesi; ma essendo pur sollecitato, egli finalmente disse che non valeva farla se non a fresco, e che il colorire a olio era arte da donna e da persone agiate, et infingarde, come fra' Bastiano; e così gettata in terra l'incrostatura fatta con ordine del frate, e fatto arricciare ogni cosa in modo da poter lavorare a fresco, Michelagnolo mise mano all'opera».

Il racconto vasariano trova un puntuale riscontro nei documenti. La demolizione del «primo intonicato della facciata» è del 25 gennaio 1536, ben nove mesi dopo l'inizio dei lavori, e del 13 febbraio successivo è il pagamento «a mastro Gioanni Fachino fornesaro, a buon conto delli mattoni che 'l dà per fodrare lo muro della Cappella di Sisto». I pagamenti dei colori iniziano invece il 18 maggio 1536 e danno notizia di una serie di acquisti che continuano anche in seguito, al tempo della Cappella paolina. I mandati sono di solito molto generici in quanto indicano l'entità della spesa ma non i colori specifici. Fanno eccezione quelli per gli azzurri che sono quasi costantemente i costosissimi lapislazzuli, il cosiddetto «oltramarino», acquistato una prima volta a Venezia e successivamente a Ferrara, città natale del commissario delle fabbriche pontificie Jacopo Meleghino al quale erano demandati i pagamenti. Sempre da Ferrara, il 21 novembre 1537, vennero fatte venire «dieci libre di azuro todesco», cioè di azzurrite, con quella che sembra essere stata la sola eccezione agli ordinativi di «oltramarino».

La fodera di mattoni voluta da Michelangelo gli fornì un supporto molto diverso dal tufo della volta e fu eseguita, come detto, all'inizio del 1536: l'aggetto ottenuto rispetto alla superficie preesistente è di circa ventiquattro centimetri, più o meno quindi quanto pensava Vasari il quale riferisce: «Fece dunque Michelagnolo fare, che non vi era prima, una scarpa di mattoni, ben murati e scelti e ben cotti, alla facciata di detta cappella, e volse che pendesse dalla sommità di sopra un mezzo braccio, perché né polvere né altra bruttura si potesse fermare sopra». Che questo fosse il motivo per l'inclinazione data alla parete appare però piuttosto improbabile, e l'attenzione prestata dall'artista agli scorci delle figure e al loro complesso articolarsi nello spazio, oltre alla tipologia stessa dei pentimenti, farebbero piuttosto pensare che all'origine del provvedimento vi fossero delle ragioni di natura ottica.

Come sulla volta, allo strato dell'arriccio segue l'intonaco

In basso:
William Young Ottley, due incisioni da *Italian School of Design* (Londra 1823).

Basandosi su precedenti incisioni evidentemente perdute, Ottley riproduce due lunette dipinte da Michelangelo nel 1512 a conclusione del ciclo di affreschi per la volta della Cappella sistina, iniziati nel 1508. Poste sopra le due finestre che allora si aprivano nella parete dell'altare, le lunette furono distrutte quando su quella stessa parete Michelangelo affrescò il *Giudizio*.

(*) Un'indagine approfondita sui documenti conservati a Roma nell'Archivio di Stato e in Vaticano nell'Archivio segreto è stata compiuta ed è ancora in corso a cura di Anna Maria De Strobel.

Nella pagina a fianco:
grafico del *Giudizio universale*.

Lo schema segnala sia la tradizionale identificazione di alcune delle figure del *Giudizio*, sia gli interventi censori operati a partire da Daniele da Volterra (1565).

IL GIUDIZIO UNIVERSALE

Aggiunte a secco

Rifacimenti in affresco

1 Arcangelo Gabriele (?)
2 Niobe (o Eva o la Chiesa) (?)
3 San Giovanni Battista (o Adamo)
4 Sant'Andrea
5 San Lorenzo
6 La Vergine
7 Cristo giudice
8 San Bartolomeo
9 San Giovanni Evangelista (?)
10 San Pietro (o Paolo III Farnese)
11 Disma
12 San Biagio
13 Santa Caterina d'Alessandria
14 San Sebastiano
15 Cireneo
16 L'arcangelo Michele con il Libro degli eletti
17 Orgoglioso o dannato per disperazione
18 Clemente VII (?)
19 Caronte
20 Minosse (Biagio da Cesena)

Qui sopra:
Tiziano Vecellio,
L'Assunta (1518);
Venezia,
Santa Maria Gloriosa
dei Frari.

Nella pagina a fianco:
Giudizio universale,
particolare
della Vergine.

Il capolavoro restaurato ha ritrovato i luminosi colori originali – come attesta l'immagine alla pagina seguente – rivelando l'impiego di una tavolozza che presenta interessanti varianti rispetto a quella della volta. Nel *Giudizio* la sensibilità pittorica di Michelangelo appare come acuita e aperta a soluzioni coloristiche che rimandano alla pittura veneta di quegli anni.

Qui sopra:
Giudizio universale,
particolare
della Vergine.

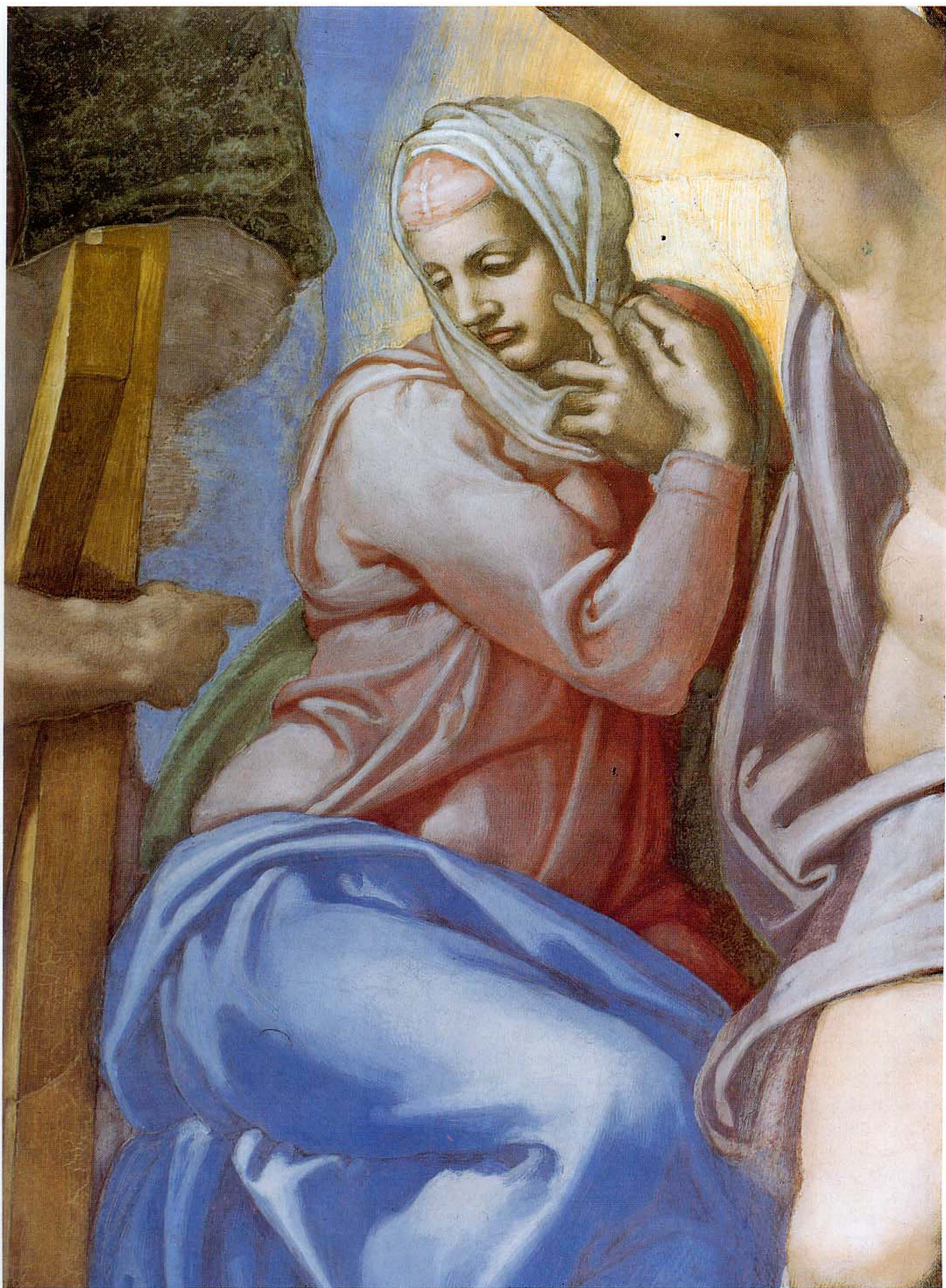
L'immagine documenta l'aspetto della Madonna durante il restauro.

ma non l'intonachino, sostituito a volte dalla stesura di un colore preparatorio bianco o biancastro, mentre il cielo risulta spesso preparato con una leggera velatura di ocra rossa, tanto chiara e leggera da sembrare rosata. Lo spessore dell'arriccio è di circa sette millimetri, mentre quello dell'intonaco misura circa quattro millimetri: nella parte alta delle lunette lo spessore è anche più sottile in quanto manca l'arriccio. La malta è composta prevalentemente da pozzolana e calce nella proporzione di tre a uno (l'indicazione risale a Federici e il valore più alto è quello dell'inerte, ovvero della pozzolana), ma nelle giornate relative alle figure viene a volte impiegata la polvere di marmo, evidentemente per ottenere una superficie più liscia e compatta e forse una tonalità più chiara di base. In linea di massima tutti gli intonaci sono molto lavorati e compatti: sono cioè "stretti", per usare il termine gergale, e il fenomeno è particolarmente apprezzabile a luce radente.

L'affresco fu dipinto, secondo Biagetti, in quattrocentocinquanta giornate, ma il computo andrà rivisto perché sia nelle lunette che nella superficie sottostante si è potuto verificare che molte giornate non siano state registrate nel grafico da lui redatto. La tecnica impiegata – una volta escluso in linea di massima l'impiego dell'olio suggerito da Sebastiano del Piombo – fu, come per la volta, quella del «buon fresco»: la concezione pittorica risulta però molto diversa e ciò vale sia per la pennellata che per la gamma cromatica, per l'impiego del "secco" in fase operativa e per la stessa preparazione dell'intonaco, di cui già si è detto. L'olio venne impiegato solo in basso, nella zona dei demoni, per ottenere certe tonalità metalliche di verde e di azzurro, impossibili a raggiungere sia in affresco che a tempera.

Dal punto di vista della stesura e della pennellata, nel *Giudizio* mancano quasi del tutto i colori limpidi e trasparenti, le pennellate liquide e le velature che vengono quasi costantemente sostituite da impasti cromatici molto ricchi, realizzati con pennellate grasse, sempre veloci e graffianti. Scompare poi del tutto l'uso – relativamente raro sulla volta – di impiegare, a seconda delle zone di luce e d'ombra delle figure, preparazioni diverse in terra verde, terra d'ombra o verdaccio: esso venne sostituito da una preparazione dell'intera immagine con un tono locale bruno – generalmente sostituito da terra d'ombra – successivamente modellato con le luci e i mezzitoni.

Molte e di notevole estensione sono poi le correzioni, le aggiunte e le rifiniture a secco, eseguite a volte anche a molte giornate di distanza, raschiando quasi sempre il colore, senza però mai raschiare l'intonaco, come invece accadde sulla volta. Queste correzioni o "pentimenti" interessano spostamenti, ampliamenti e riduzioni anche consistenti di parti delle figure o sono dovuti alla volontà di effettuare modifiche o eventuali aggiunte di punti di luce. Un altro tipo di variante è costituito dagli spostamenti che spesso subiva la figura nel passaggio dal cartone all'intonaco. Essi sono chiaramente percepibili per il fatto che in questi casi l'attacco della giornata che precede disegna una posizione diversa da quella poi assunta dal dettaglio nell'immagine dipinta, segno evidente che vi fu una modifica dell'assetto della figura decisa in corso d'opera, al momento stesso di iniziare il lavoro sul muro: di questo genere sono la modifica alla gamba e al piede sinistro di uno degli angeli àpteri della lunetta di destra (in alto, tra l'angelo col manto verde e quello col manto aran-

cio) e la modifica al braccio destro del Cristo giudice.

A differenza delle correzioni della volta, esclusivamente tese a modificare le proporzioni del singolo dettaglio, rettificandone il volume, la maggior parte di quelle del *Giudizio* appaiono prevalentemente determinate da motivi dinamico-prospettici e intervengono sull'assetto e il movimento delle figure. Tipici a questo proposito i pentimenti relativi all'angelo alla base della colonna, nella lunetta di destra, e al beato tra san Pietro e san Bartolomeo: in entrambi i casi il volto del personaggio venne ruotato verso la spalla sinistra e messo di pieno profilo, modificando notevolmente l'originario rapporto testa-spalle e quindi l'assetto d'insieme della figura.

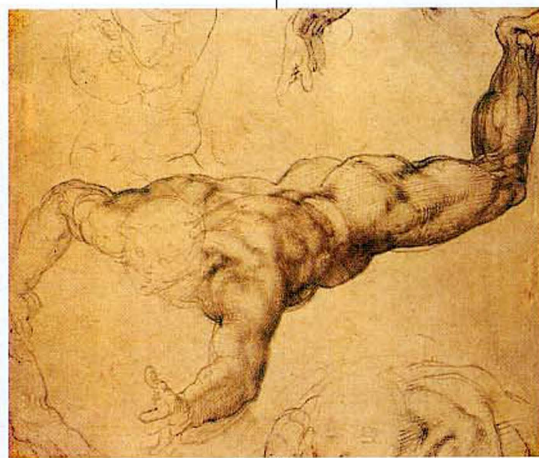
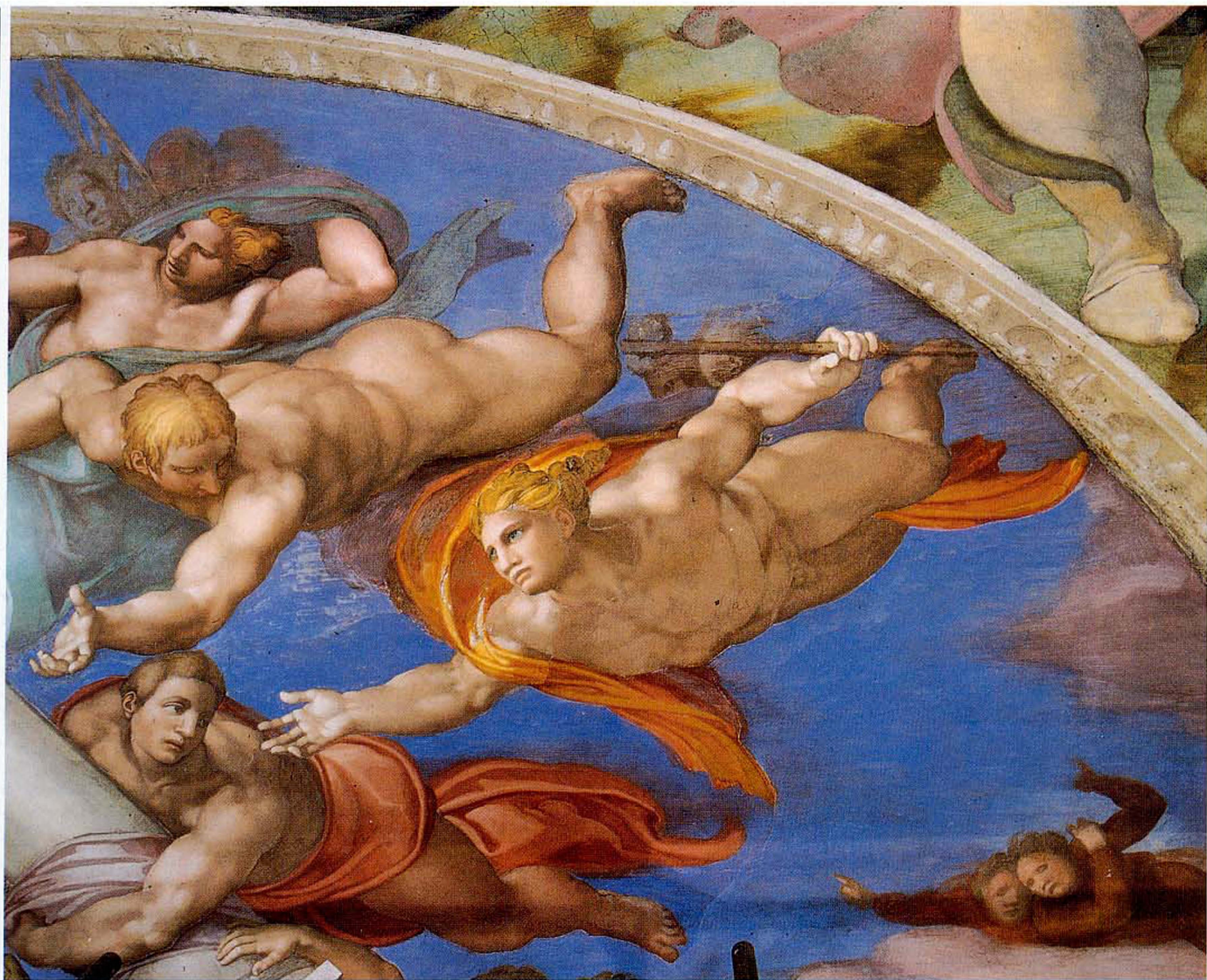
Sempre a secco, come vuole la norma, furono dipinti quegli elementi che attraversavano più giornate, come le tube suonate dal gruppo di angeli del registro inferiore del cielo, o quei colori che non sopportano la basicità dell'idrato di calcio come, parrebbe, il giallo della mandorla di Cristo. A secco è presumibile fossero eseguite una serie di rifiniture perdute a causa delle puliture del passato: esse rendevano meno evidenti quei salti di tono che oggi si avvertono in superfici ampie come il cielo, e in quei punti dove la successione delle giornate si verificò anche a distanza di mesi. Rifiniture di questo genere dovevano mascherare nella parte bassa la linea, oggi così leggibile, degli attacchi tra una giornata e l'altra del cielo: esse andarono evidentemente perdute, in parte a seguito delle puliture antiche, in parte per un'azione combinata di strappo, prodotta dalla contrazione delle colle, e di abrasione, prodotta dalle frequenti spolverature. A secco vennero infine dipinte, nella parte alta, le sagome bruno-rossastre di una serie di figure aggiunte in secondo piano, spesso a cavallo di più giornate. Esse non facevano evidentemente parte del cartone, nel quale, date le dimensioni dell'insieme, Michelangelo disegnò solo le figure principali, ma ebbero una funzione essenziale in quanto integrarono, completandola, la struttura compositiva, conferendole in particolare maggiore profondità. Furono perciò realizzate solo una volta dipinte le figure del cartone, e vennero eseguite con una tecnica estremamente rapida e schizzata, in modo da ottenere quell'effetto di progressiva sfocatura dell'immagine, così tipica della "maniera" michelangiolesca fin dal tempo della volta. Di questo genere sono le figure appena abbozzate con la scala, la pertica e la spugna, sullo sfondo della lunetta di destra, e quelle sullo sfondo del sottostante gruppo di beati.

La tavolozza presenta alcune varianti rispetto alla volta: mancano il bruno e il giallo di Marte, l'arancio di piombo e il nero avorio – tutti colori che però sulla volta furono impiegati solo all'inizio dei lavori – e tra gli azzurri scompare lo smalto o smaltino, completamente sostituito dai lapislazzuli accompagnati da piccoli quantitativi di azzurrite. Compaiono inoltre la lacca rossa, il giallolino e l'orpimento: pigmenti che, o si danno a secco, o vengono raramente impiegati in affresco (il giallolino). Per il resto la tavolozza michelangiolesca è quella della volta: i bianchi sono costituiti da bianco san Giovanni, i rossi e i gialli sono prevalentemente delle ocre mentre tra i bruni compaiono la terra d'ombra e la terra di Siena bruciata; i neri sono costituiti da nero vite e i verdi da terra verde, con la sola eccezione della veste di santa Caterina – che però è di Daniele da Volterra – dove fu impiegata la malachite.

In basso:
studio per uno degli angeli della lunetta destra del *Giudizio universale* (1535-1536 circa); Londra, British Museum.

Nella pagina a fianco, dall'alto:
Giudizio universale, lunetta destra, particolare.

Giudizio universale, lunetta destra.

Le due immagini testimoniano lo stato successivo al restauro (quella superiore) e precedente (quella inferiore).

Nel corso dell'intervento sono emersi numerosi pentimenti di Michelangelo relativi sia a figure già affrescate, sia al mantenimento di quanto previsto dal cartone preparatorio. Di quest'ultimo tipo è la modifica alla gamba e al piede sinistro di uno degli angeli della lunetta destra al quale si riferisce lo studio riprodotto in questa pagina. Si noti che gli angeli, che recano i simboli della Passione di Cristo, sono tutti àpteri, ovvero senza ali.

Giallo ocra

Verde terra

Bianco san Giovanni

Lapislazzuli

Qui sopra:
alcuni dei colori usati per il *Giudizio.*

Riguardo al costoso lapislazzuli, che copre praticamente da solo la gamma degli azzurri, il suo largo uso è dovuto in parte al fatto che il papa si accollò interamente le spese per il *Giudizio*.

Nella pagina a fianco:
Giudizio universale, particolare del Cristo giudice.

La foto è stata scattata dopo il restauro.

Le notizie su Cennino Cennini sono scarse e malcerte. Si sa che nacque a Colle Valdelsa (Siena) all'incirca nel 1372 e che imparò la pittura nella bottega di Agnolo Gaddi. Nel 1398 risulta pittore di corte a Padova dove probabilmente scrisse il fortunato Libro dell'arte, *uno dei primi trattati artistico-tecnici in lingua volgare dal quale si riportano qui di seguito alcuni brani. L'anno della sua morte, quasi certamente ai primi del XV secolo, è sconosciuto.*

Alcuni colori del *Giudizio*: come ottenerli e usarli secondo un antico trattato.

MESTANDO E RIMESTANDO

Cennino Cennini

Della natura d'un color giallo ch'è chiamato ocria

Giallo è un color naturale, el quale si chiama ocria. Questo color si truova in terra di montagna, là ove si truovano certe vene come di zolfore; [...] È di due nature, chiaro e scuro. Ciascun colore vuole un medesimo modo di triarlo con acqua chiara, e triarlo assai; ché sempre vien più perfetto. E sappi che questa ocria è un comunal colore (spezialmente a lavorare in fresco, che con altre mescolanze) che, come ti dichiarerò, s'adopera in incarnazioni, in vestiri, in montagne colorite e casamenti e cavelliere e generalmente in molte cose. E questo colore di suo' natura è grasso.

Della natura d'un verde el quale è chiamato verdeterra

Verde è un colore naturale di terra, el quale si chiama verdeterra. Questo colore ha più propiatà: prima, ch'egli è grassissimo colore, e buono a lavorare in visi, in ne' vestiti, in casamenti, in fresco, in secco, in muro, in tavola, e dove vuoi. Trialo a modo degli altri colori detti di sopra, con acqua chiara; e quanto più il trii, tanto è migliore. E temperandolo, sì come ti mosterrò il bolo da mettere d'oro, così medesimante puoi mettere d'oro con questo verdeterra. E sappi che gli antichi non usavano di mettere d'oro in tavola altro che con questo verde.

Della natura del bianco sangiovanni

Bianco è un colore naturale, ma bene è artificiato, el quale si fa per questo modo. Tolli la calcina sfiorata, ben bianca; mettila spolverata in uno mastello per ispazio di dì otto, rimutando ogni dì acqua chiara, e rimescolando ben la calcina e l'acqua, acciò che ne butti fuora ogni grassezza. Poi ne fa' panetti piccoli, mettili al sole su per li tetti; e quanto più antichi son questi panetti, tanto più è migliore bianco. Se 'l vuoi far presto e buono, quando i panetti son secchi triali in sulla tua prìa con acqua, e poi ne fa' panetti e risecca̧li; e fa' così due volte, e vedrai come sarà perfetto bianco. Questo bianco si tria con acqua e vuole essere bene macinato. È buono da lavorare in fresco, cioè in muro, senza tempera; e sanza questo non puoi far niente, come d'incarnazione ed altri mescolamenti degli altri colori che si fa in muro, cioè in fresco; e mai non vuole tempera nessuna.

Della natura e modo a fare dell'azzurro oltra marino

Azzurro oltre amarino si è un colore nobile, bello, perfettissimo oltre a tutti i colori, del quale non se ne potrebbe né dire né fare quello che non ne sia più. E per la sua eccellenzia ne voglio parlare largo e dimostrarti a pieno come si fa. E attendici bene, però che ne porterai grande onore e utile. E di quel colore, con l'oro insieme (il quale fiorisce tutti i lavori, di nostra arte), vuoi in muro o vuoi in tavola in ogni cosa risprende. Prima, togli lapis lazzari. E se vuoi cognoscere la buona pietra, togli quella che vedi sia più piena di colore azzurro, però ch'è ella mischiata tutta come cenere. Quella che tiene meno colore di questa cenere, quella è migliore. Ma guar'ti che non fusse pietra d'azzurro della Magna, che mostra molta bella all'occhio, che pare uno smalto. Pestala in mortaro di bronzo coverto, perché non ti vada via in polvere; poi la metti in sulla tua prìa profferitica e triala sanza acqua; poi abbia un tamigio coverto, a modo gli speziali, da tamigiare spezie; e tamigiali e ripestagli come fa per bisogno, ch'abbi in mente, che quanto la trii più sottile, tanto vien l'azzurro sottile, ma non sì bello violante, di colore ben nero; ché 'l sottile è più utile a' miniatori, e da fare vestiri biancheggiati. Quando hai in ordine la detta polvere, togli dagli speziali sei oncie di ragia di pino, tre oncie di mastrice, tre oncie di cera nuova, per ciascuna libra di lapis lazzari; tutte queste cose in un pignattello nuovo, e falle struggere insieme. Poi abbi una pezza bianca di lino e cola queste cose in una catinella invetriata. Poi abbia una libra di questa polvere di lapis lazzari e rimescola bene insieme ogni cosa, e fanne un pastello tutto incorporato insieme. E per potere maneggiare il detto pastello, abbi olio di semenza di lino e sempre tieni bene unte le mani di questo olio. Bisogna che tegni questo cotal pastello per lo men tre dì e tre notti, rimenando ogni dì un pezzo; e abbi a mente, che lo puoi tenere nel detto pastello quindici dì, un mese, quanto vuoi. Quando tu ne vuoi trarre l'azzurro fuora [...] fa' due bastoni d'una asta forte [...] puliti bene. E poi abbi il tuo pastello dentro nella catinella invetriata, dove l'hai tenuto, e mettivi dentro presso a una scodella di lisciva calda temperatamente; e con questi due bastoni, da catuna mano il suo, rivolgi e struca e mastica questo pastello in qua in là [...] Come hai fatto che vedi la lesciva essere perfetta azzurra, trannela in 'n una scodella invetriata; poi tolli altrettanto lisciva e mettila sopra il detto pastello, e rimena co' detti bastoni a modo di prima [...] e per lo simile fa' così parecchi dì, tanto che 'l pastello [...] non tinga la lisciva. [...] Poi ti reca dinanzi [...] tutte queste scodelle [...] e allora cognoscerai le tratte del detto azzurro [...] avvisandoti che le prime tratte sono migliori, come è la prima scodella migliore che la seconda.

I brani sono tratti da Cennino Cennini, Il libro dell'arte *[dopo il 1398], Giunti, Firenze 1943, pp. 45-46; 49; 52-55.*

Da sinistra:
studio per il *Giudizio universale* (1533-1535 circa), particolare; Londra, British Museum.

Studio per il *Giudizio universale* (1533-1535 circa); Bayonne, Musée Bonnat.

I pigmenti fin qui individuati, unitamente al modo di impiegarli, documentano l'aumentata sensibilità pittorica di Michelangelo, frutto con ogni probabilità di contatti con la pittura veneta e della consuetudine con Sebastiano del Piombo. Particolarmente significativi in questo senso appaiono da un lato la comparsa sulla tavolozza della lacca e dell'azzurrite oltre al giallolino e all'orpimento, dall'altro l'impiego dell'azzurrite verosimilmente con compiti specifici e non in sostituzione dei più costosi lapislazzuli, infine la scelta dei lapislazzuli per realizzare il tono blu intenso del cielo, così determinante per l'effetto d'insieme. Sull'impiego del costosissimo «oltramarino» non poté peraltro non influire il fatto che, a differenza della volta, tutte le spese del *Giudizio* erano sostenute dal papa. Dal punto di vista economico, inoltre, Michelangelo non aveva più preoccupazioni: faceva parte della famiglia del papa e il suo salario – milleduecento ducati annui, come documentano due brevi pontifici e i pagamenti che continuarono fino alla sua morte – veniva coperto per metà con i proventi del passo del Po, che spettavano al papato, e per metà con uscite della Dataria.

Un cartone fu eseguito, come detto, per tutte le figure principali della composizione, certo preceduto da piccoli schizzi compositivi e forse, come per la volta, da studi grafici sull'arric-

cio di cui però non è venuta alla luce indicazione alcuna.

Nella parte alta della composizione il disegno del cartone venne trasposto con il metodo dello spolvero e la carta impiegata sembra essere stata di spessore piuttosto consistente, in quanto in alcuni casi il bordo dei forellini ha lasciato un'impronta circolare sull'intonaco. Nella parte bassa, eseguita nella fase finale del lavoro, il metodo di trasposizione cambia e, come per le ultime storie della volta, Michelangelo impiegò l'incisione indiretta.

La sequenza delle giornate indica che Michelangelo iniziò a dipingere dalla lunetta sinistra e da un gruppo di figure poste completamente in secondo piano, seguendo una prassi operativa che ormai gli era divenuta consueta; il lavoro proseguì poi sulla lunetta di destra e quindi sul gruppo centrale del Cristo giudice e della Madonna. La successione estremamente regolare, senza salti di zone e continua delle giornate indica che Michelangelo seguì costantemente il lavoro impiegando con ogni probabilità l'Urbino (Francesco Amadori, attivo tra il 1530 e il 1555) – di cui sappiamo la presenza dai pagamenti pervenuti – soprattutto, se non esclusivamente, nella fase di abbozzo. Dove questi godette di una maggiore libertà si ebbe un immediato, evidente calo qualitativo che ne denuncia la presenza. Tipico, sulla sinistra della composizione, il caso del gruppo dei risorgenti in volo nel quale la qualità di alcune delle figure risulta inspiegabile se non si ammette la presenza dell'allievo: data la collocazione, è possibile che la zona sia quella a cui il Buonarroti stava lavorando allorché cadde dal ponte ferendosi a una gamba, il che lo obbligò probabilmente a dare maggiore libertà all'Urbino.

Lunetta sinistra, grafico della sequenza delle giornate relative alla sua esecuzione.

Michelangelo iniziò ad affrescare il *Giudizio* dalla lunetta sinistra, quindi passò a quella destra e al gruppo centrale con Cristo giudice e la Vergine.

Concludendo, al di là di eventuali considerazioni di natura economica che potrebbero averne motivato – ma in misura secondaria – talune scelte, l'artista che sembra emergere dalle operazioni di restauro risulta tecnicamente legato, come era ovvio, ai canoni del «buon fresco», ma appare assai più pittore di quello che realizzò la volta e inoltre dotato della capacità di impiegare colore e luce in modo che tali elementi, oltre ad aderire a soluzioni venete, le precorrono; chiaro risulta inoltre l'impatto sul secondo manierismo toscano, in particolare sul Bronzino.

Gli altri affreschi della Cappella sistina

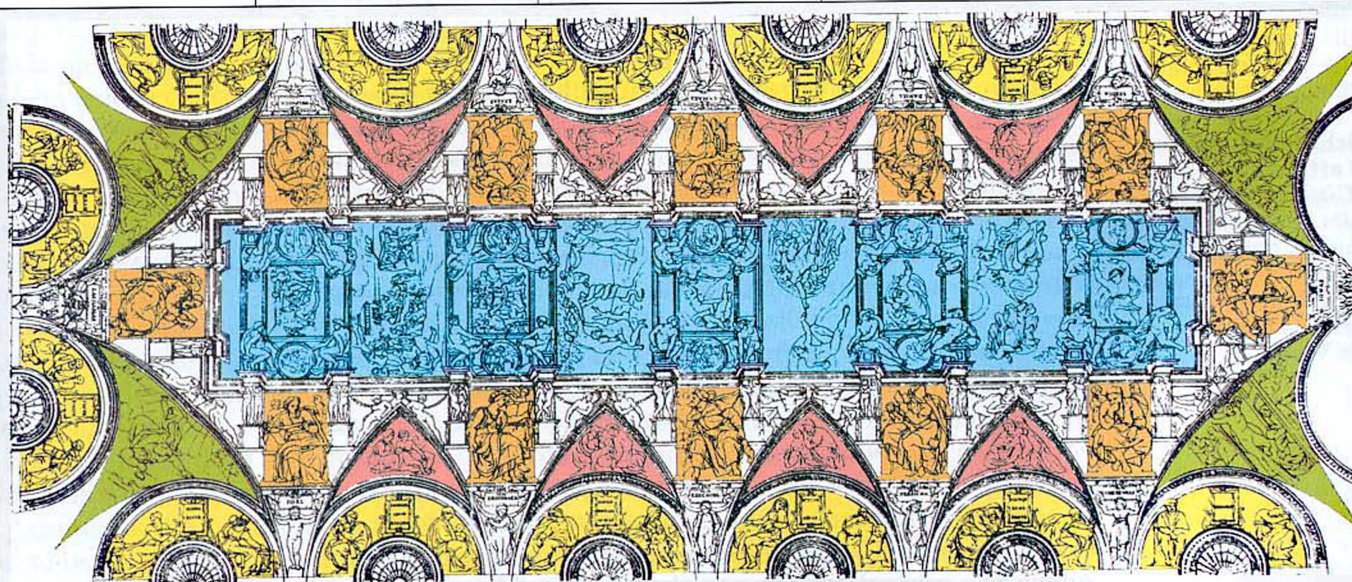
LA SISTINA PRIMA DEL *GIUDIZIO*

«Ricordo chome oggi, questo dì 10 di Maggio nel mille cinquecento octo, io Michelagnolo scultore horricevuto dalla S[antità] del nostro S[anto] Papa Julio secundo, duchati cinquecіento [...] per conto della pictura della volta della Chappella di Papa Sisto, per la quale chomincio oggi allavorare». Di suo pugno, ventotto anni prima di porre mano al *Giudizio,* Michelangelo ci informa sulla data di inizio dei lavori alla volta della Sistina. La titanica impresa lo vede accettare controvoglia, col pensiero rivolto a un intrapreso lavoro ritenuto di gran lunga più stimolante: il monumento funebre di papa Giulio II (al secolo Giuliano della Rovere, 1503-1513), il committente di quegli affreschi che non vorrebbe dipingere.

Ma qual era l'aspetto della cappella nel momento in cui Michelangelo si accinge ad affrescarne la volta?

La vecchia decorazione creava, a differenza dell'odierna, una sobria struttura simmetrica che autorizzava una lettura in orizzontale dell'aula. Su tre delle pareti vediamo ancora oggi le originali fasce affrescate sovrapposte: in alto, a lato delle finestre, la teoria dei papi di fra Diamante, Ghirlandaio, Botticelli e Cosimo Rosselli; al centro, i cicli tratti dal Vecchio e dal Nuovo testamento (1481-1483) eseguiti dai più valenti pittori attivi all'epoca tra Umbria e Toscana, (rifacimenti della fine del Cinquecento i due episodi sulla parete opposta all'altare, ma originali le altre dodici storie): sulla parete di sinistra, guardando il *Giudizio* e muovendosi in direzione opposta, affreschi di Perugino e Pinturicchio (collaborazione); Botticelli; Cosimo Rosselli (autore anche dell'episodio successivo); ancora Botticelli; Signorelli e Bartolomeo della Gatta (collaborazione); sulla parete opposta, sempre partendo dal *Giudizio,* le storie dipinte da Perugino – forse – e Pinturicchio (collaborazione); Botticelli; Ghirlandaio; Cosimo Rosselli e Piero di Cosimo (collaborazione); Perugino e Signorelli (collaborazione); Cosimo Rosselli. Infine, nella fascia inferiore, i finti cortinaggi sui quali in passato, in occasione di solenni cerimonie, si applicavano veri arazzi ideati da Raffaello (cartoni del 1515-1516).

Quello che oggi non vediamo più, e che invece era sotto gli occhi di Michelangelo in quel 1508, riguardava la parete dell'altare, le lunette a coronamento delle fine-

stre e, appunto, la volta.

Sulla parete dell'altare si aprivano altre due finestre con a lato figure di papi; c'erano poi tre affreschi del Perugino: le prime due storie dei cicli della fascia mediana e una pala d'altare affrescata con l'*Assunzione della Vergine* (in seguito, il tutto scomparve per far posto al *Giudizio)*; sulla volta, infine, Pier Matteo d'Amelia aveva dipinto un cielo stellato.

Dapprima Michelangelo pensò di intervenire con un ornato architettonico nella fascia centrale della volta e con dodici possenti figure di apostoli nei peducci sui quali è impostata. Poi, non potendo evidentemente trascurare l'assetto iconografico sottostante, elaborò un progetto complesso, animato da quasi trecentotrentasei figure: un perfetto insieme di plastici volumi e smaglianti colori inquadrati da un'architettura dipinta, libera dalla ferrea osservanza della prospettiva rinascimentale.

Storia dell'umanità dal caos primordiale alla redenzione e grandioso prologo della venuta di Cristo, la volta michelangiolesca si presta a infinite interpretazioni allegoriche. Dal punto di vista dei soggetti, la fascia centrale è occupata da nove riquadri – cinque dei quali più piccoli con agli angoli, in posture dinamiche, coppie di nudi maschili che reggono medaglioni con storie bibliche – nei quali sono affrescate storie tratte dalla *Genesi*. Seguendone l'ordine logico-cronologico, anziché quello di esecuzione che procederebbe dall'estremo opposto, il primo dei nove episodi, muovendo dalla parete del *Giudizio*, è la *Divisione della luce dalle tenebre*; vengono poi la *Creazione degli astri*, la *Separazione delle acque*, la *Creazione di Adamo*, la *Creazione di Eva*, *Il peccato originale*, *Il sacrificio di Noè*, *Il diluvio universale*, l'*Ebbrezza di Noè*. Nei riquadri laterali attorno alla fascia centrale sono sette figure di profeti e cinque di sibille (anche le seconde, pur appartenendo al mondo pagano, hanno presentito la venuta di Cristo: «Teste David cum Sibylla» recita il *Dies Irae* nel XII secolo), ciascuna individuata da una targa sottostante retta da un putto. Nelle vele e nelle lunette, gli antenati di Cristo da Abramo a Giuseppe. Nei pennacchi – sovrastati da nudi bronzei affrescati anche nel vertice delle vele – quattro scene dall'Antico testamento che alludono alla promessa messianica: *Il serpente di bronzo*; *La punizione di Aman*; *David e Golia*; *Giuditta e Oloferne*.

E. C.

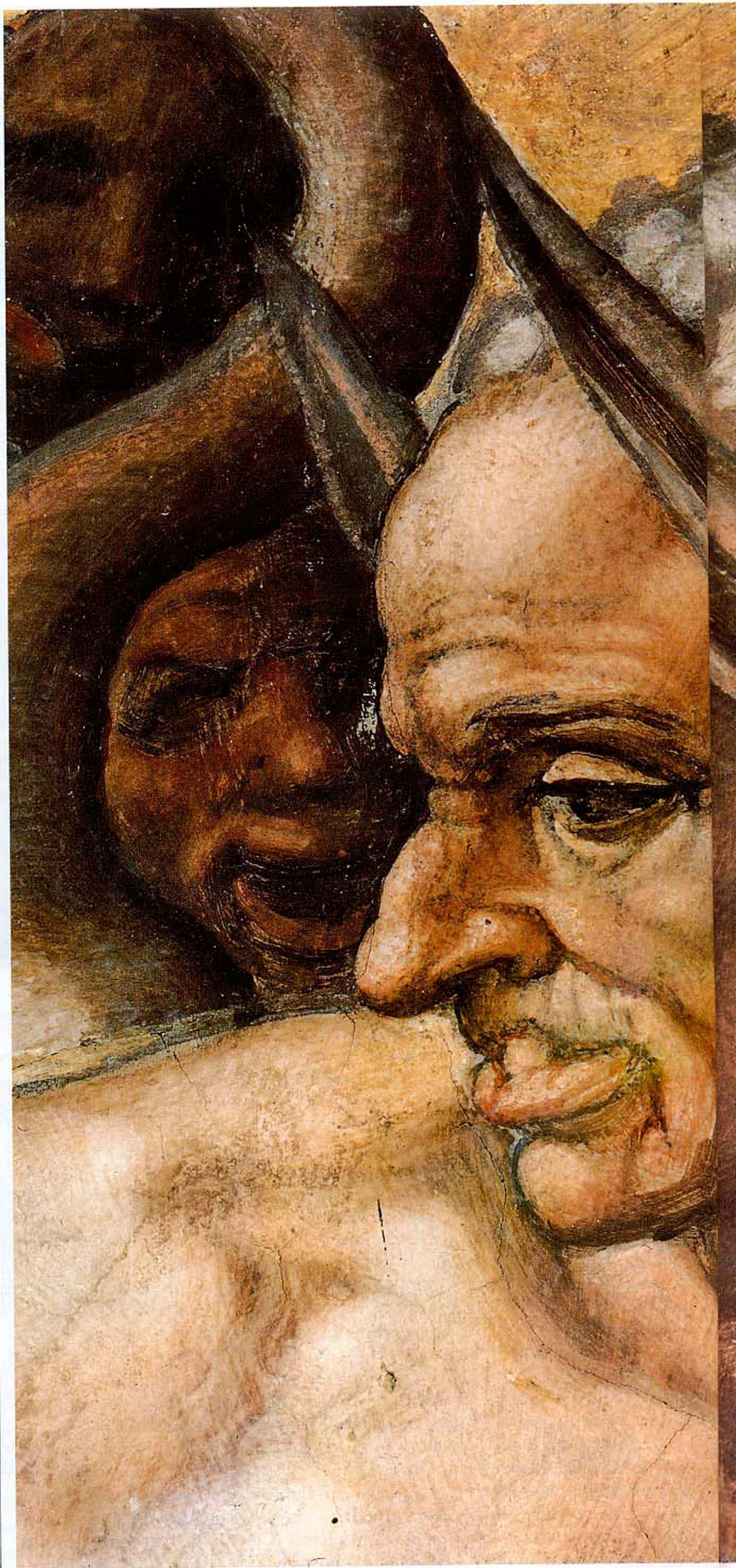
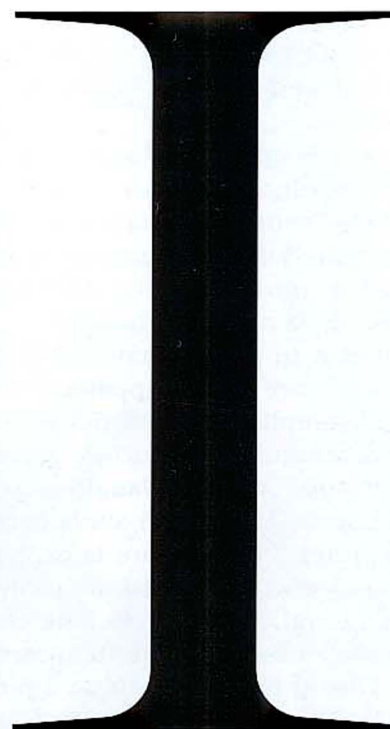
Qui sopra:
volta della Cappella sistina (1508-1512).

Fin dal suo completamento, nel 1512, la volta di Michelangelo subì l'aggressione del fumo di candele votive e bracieri accesi per illuminare e riscaldare l'ambiente, oltre all'impatto di altri agenti dannosi. Malaccorti interventi contribuirono poi a velare i colori degli affreschi e ad appiattirne i volumi. Un restauro risolutore (vedi foto) è stato eseguito tra il 1980 e il 1989.

Il *Giudizio* censurato

Qui sopra:
Ambrogio Figino, copia del Minosse dal *Giudizio universale* di Michelangelo (1586 circa); New York, Metropolitan Museum.

A destra:
Giudizio universale, particolari del Minosse.

Le due immagini dell'affresco si riferiscono a prima e dopo la pulitura.

IL RESTAURO DEL *GIUDIZIO* *universale* ne ha riportato alla luce, come già per la volta, il colore dimenticato da secoli, noto ai contemporanei di Michelangelo, ma poi progressivamente ottuso e nascosto dal continuo deposito di polvere, di nerofumo e di altre sostanze estranee, oltre che dal sovrapporsi in più punti di infiniti ritocchi dovuti alla collocazione del dipinto dietro l'altare e alle conseguenti periodiche esigenze di presentazione formale.

Comprendere i motivi della progressiva metamorfosi del *Giudizio* nel capolavoro tenebroso che tutti conoscevano prima dell'intervento significa quindi ripercorrere le tappe della sua storia conservativa a partire dal giorno in cui l'artista lo scoperse, «l'anno 1541 (credo io) il giorno di Natale [in realtà il 31 ottobre] con stupore e maraviglia di tutta Roma, anzi di tutto il mondo» (Vasari).

La documentazione relativa a quest'opera era e rimane estremamente scarna nonostante le ricerche compiute negli ultimi anni: dopo il Cinquecento gli interventi documentati sono infatti pochissimi e i restauri compiuti sotto Urbano VIII (1623-1644) e al tempo di papa Albani (Clemente XI, 1700-1721) non coinvolsero in alcun modo il *Giudizio*. Ciò si spiega col fatto che questo affresco, per la sua natura particolarissima e il fatto di essere – per così dire – a portata di mano, fu oggetto di una manutenzione attenta e costante, avviata al tempo di Paolo III con l'istituzione, con motuproprio del 1543, del "mundator", incaricato di «ripulire dalla polvere e dalle altre sopradette sporcizie e [...] conservare con ogni cura sia le pitture della volta che quelle della parete [*Giudizio*] delle predette realizzate nella citata cappella di Sisto»[1]. L'attività dei "mundatores" è documentata solo fino al pontificato di Gregorio XIII (1572-1585) ma una qualche forma di manutenzione periodica dovette esistere anche in seguito, e a partire dalla fine del Seicento compare la figura del "custos" affiancato con ogni probabilità da un aiuto.

Nel Cinquecento, al di là di questa manutenzione ordinaria, gli interventi sul *Giudizio* furono di manomissione più che

Nella pagina a fianco:
Giudizio universale,
particolare
di santa Caterina
d'Alessandria.

Nel 1564, un anno dopo la chiusura del concilio di Trento, la Controriforma si abbatté fatalmente sul *Giudizio* e i suoi "scandalosi" nudi. Il compito di censurare le nudità delle figure coprendole con le famose "braghe" fu affidato a Daniele da Volterra (1509-1566), da allora detto il Braghettone. A lui si devono anche il rifacimento a fresco che coinvolse in toto san Biagio, prima impudicamente accucciato su santa Caterina d'Alessandria (in queste pagine, prima – foto piccola – e dopo il restauro) e quello parziale, sempre a fresco, che riguardò quest'ultima, ricoperta da Daniele con una veste verde. Testimonianze successive alla morte del Braghettone – quali, per esempio, uno schizzo di Ambrogio Figino, un disegno di Federico Zuccari e alcune incisioni di Cherubino Alberti (vedi pagine 18, 22 e 23) – attestano, mostrando alcuni dei nudi originali, che gli interventi censori continuarono fin dal tardo Cinquecento: la conferma sembra venire dall'esame di alcune delle "braghe" e da una fonte del Settecento che protrarrebbe almeno fino a questo secolo i ritocchi dovuti alla censura. Della stesura originale rimangono alcune testimonianze nelle copie del Venusti e del Clovio (vedi pagine 24 e 25).

di restauro. Si trattò infatti di quegli interventi censori che vennero effettuati, sia sotto Pio IV (1559-1565) che sotto Pio V (1566-1572), in seguito al voto espresso dal concilio di Trento il 21 gennaio 1564.

In dettaglio la congregazione decise quanto segue: «Le pitture nella Cappella Apostolica [la Sistina] vengano coperte, nelle altre chiese vengano invece distrutte qualora mostrino qualcosa di osceno o di patentemente falso»[2], in sostanza condannando sia l'eventuale oscenità delle immagini che la possibile "anomalia" della rappresentazione.

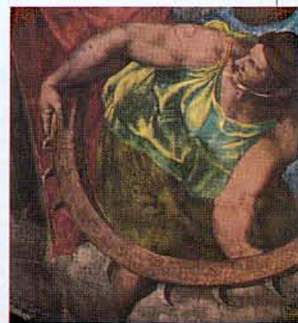
Molto diversa fu però la natura dei provvedimenti raccomandati per le pitture della Cappella sistina e per quelle delle altre chiese: di semplice censura nel primo caso, di completa distruzione nel secondo. Si trattò in pratica di un escamotage per salvare il capolavoro michelangiolesco – che sotto Paolo IV (Gian Pietro Carafa, 1555-1559) aveva corso il rischio di essere demolito col pretesto di allargare la cappella verso la sagrestia – e fu al tempo stesso una decisione in qualche modo annunciata: sempre il Carafa infatti aveva fatto chiedere al Buonarroti che «acconciasse l'affresco» e questi aveva sarcasticamente fatto rispondere: «Dite al papa che questa è piccola faccenda e che facilmente si può acconciare; che acconci egli il mondo, ché le pitture si acconciano presto».

Michelangelo comunque non vide gli esiti del voto tridentino in quanto il 18 febbraio 1564 venne a morte.

L'incarico di intervenire sul testo del Buonarroti fu affidato a Daniele da Volterra, significativamente non un estraneo, ostile a Michelangelo, ma uno del suo entourage, un allievo e amico di lunga data.

Dai due mandati di pagamento agli eredi, datati 15 dicembre 1567 – Daniele era morto l'anno prima, curiosamente anch'egli, come Michelangelo, il 18 febbraio –, risulta che l'artista eseguì il lavoro nel 1565: gli eredi ricevettero infatti il compenso «dei lavori da lui eseguiti nell'anno 1565 per coprire le parti pudende delle figure della Cappella di papa Sisto»[3]. L'operazione era stata predisposta l'anno precedente, perché del 23 agosto 1564 è il primo pagamento per il ponteggio a mastro Zanobio di Mariotto fiorentino, falegname: e che si trattasse del ponte per il *Giudizio* lo si desume dal fatto che nel successivo pagamento del 7 settembre – questa volta per il legname – è detto esplicitamente «s[cu]ti 17 b[attilori] 60 se le dano per altri legnami tolti p[er] farne il ponte nella Cappella di Sisto alla facciata del Giudicio». Dopo l'anticipo di agosto, Zanobio venne pagato per il lavoro fatto il 12 novembre e successivamente il 20 gennaio, il 7 aprile e il 23 giugno 1565, ricevendo il saldo – comprensivo dello smontaggio del ponte – l'8 dicembre di quell'anno, mentre un secondo acquisto di legname era stato effettuato il 7 aprile del 1565.

Dal testo del pagamento a saldo si ricava chiaramente come fosse il ponteggio realizzato da mastro Zanobio: il documento dice infatti che era «alto p[almi] 42 fatto a tre palchi luno sopra laltro el primo è turrato in t[utt]o di tavole, con una porta di potere salire qual ponte sia largo p[almi] 12 l[ar]go p[almi] 60 con suo parapetto devanti et tirato le tende divanti con 4 scale del m[u]ro». In sostanza il ponte era alto 9,37 metri – cioè tanto da arrivare sia al gruppo con san Biagio e santa Caterina che alle figure poco più in alto del Battista (altri lo iden-

tificano anche con Adamo) e del Cireneo –, largo 13,40 metri – cioè come la parete del *Giudizio* – e profondo 2,68 metri; aveva tre piattaforme sovrapposte e la base, dal palco inferiore a terra, era rivestita di tavole lignee, mentre la parte superiore era chiusa da tende e i palchi dotati di parapetti; quattro scale situate dalla parte del muro davano accesso ai tre livelli della struttura. Il documento precisa che il ponte fu «puoj disfatto», evidentemente prima dell'8 dicembre che è la data del pagamento a saldo: motivo dello smontaggio non fu verosimilmente la fine del lavoro ma la morte di Pio IV, avvenuta nel dicembre del 1565, e quindi la necessità di impiegare la cappella per il successivo conclave.

Su quante figure sia intervenuto Daniele da Volterra non

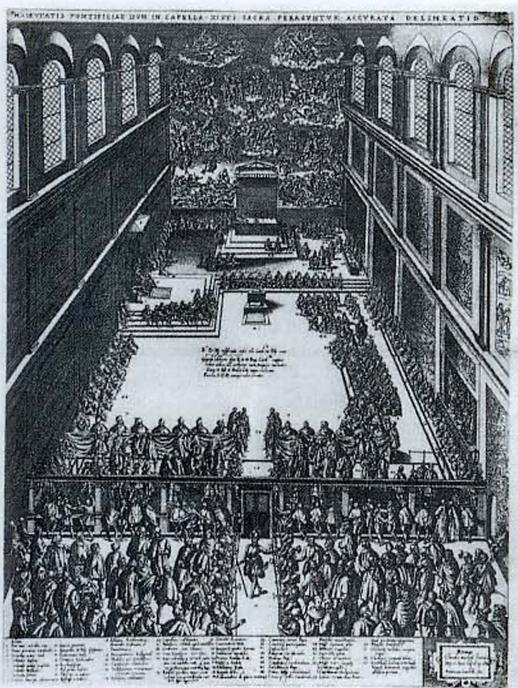
è chiaro: suo fu il rifacimento integrale di san Biagio, a cui modificò in particolare la posizione del capo voltandolo verso il Cristo giudice, e quello parziale di santa Caterina, che fu pudicamente ricoperta con una veste verde, conservando della versione originale la testa, le braccia e la ruota del martirio. Entrambi i rifacimenti, data l'estensione della superficie di intervento, vennero realizzati in «buon fresco», rimuovendo l'intonaco michelangiolesco e trasferendo il disegno del nuovo cartone con l'incisione. Diversa tecnica fu impiegata per la "braga" di pelo animale che copre l'inguine dell'Adamo-san Giovanni Battista e per il piccolo perizoma del presunto Cireneo, anch'essi con ogni probabilità realizzati dal volterrano: date le dimensioni ridotte furono infatti dipinti a tempera come poi tutte le "braghe" successive.

Secondo il Bottari, che ne riferisce nel suo commento del 1760 alla *Vita di Michelangelo Buonarroti* scritta dal Vasari, Daniele non riuscì a portare a termine il compito assegnatogli e dopo la sua morte «S. Pio V diede per istanza del cardinal Rusticucci l'incombenza a Girolamo da Fano» ma Girolamo, «benché valente, volendo attendere ai divertimenti si appoggiò al Carnevali». La notizia non ha finora trovato riscontro nei documenti ma nel corso della pulitura, sull'estremità del remo di Caronte sono venute alla luce una serie di numeri e di lettere: più precisamente, sulla parte tondeggiante la data 1566 e immediatamente accanto, sul fusto, la sigla «D. C.». Una sigla e una data che sembrano cioè confermare pienamente la notizia riportata dal Bottari. Va inoltre notato che sia il remo che il manto del demone non sono quelli originali ma risultano frutto di restauro, segno che Domenico Carnevali non si limitò a dipingere le "braghe" mancanti ma effettuò anche una pulitura quantomeno delle zone su cui doveva intervenire, ridipingendo tra l'altro la graticola di san Lorenzo e le trombe degli angeli sotto il Cristo giudice.

Le differenze cromatiche e di fattura, confermate da una diversa fluorescenza in ultravioletti, attestano che gli interventi censori continuarono anche dopo il tempo di san Pio V. Una prima indicazione in questo senso viene dalla constatazione che molti disegni e incisioni cinquecentesche, apparentemente derivati dal *Giudizio* e non da copie, ne riproducono senza "braghe" alcune figure molto dopo la morte di Daniele da Volterra: di questo genere sembrerebbero il disegno di Ambrogio Figino con la copia del Minosse databile verso il 1586, quello di Federico Zuccari col fratello Taddeo che copia il *Giudizio,* forse databile dopo il 1590, e alcune delle incisioni di Cherubino Alberti, in particolare la serie del 1591.

In secondo luogo, la "braga" che attualmente copre le nudità di san Pietro costituisce il rifacimento di un primo intervento censorio, più ridotto nelle dimensioni ma chiaramente visibile in trasparenza, il che conferma che gli interventi di questo tipo furono più d'uno e che vennero effettuati in tempi diversi. Essi continuarono quantomeno fino al Settecento, perché è di quell'epoca la testimonianza di J. Richard che, nella sua *Description historique et critique de l'Italie* (1766) attesta di aver visto nel 1762 «artisti davvero mediocri occupati a coprire con panneggi le più belle figure nude del dipinto sulla parete [*Giudizio*] e del soffitto [la volta]»[4]: cioè, come testimonia lo Chattard (1766), Stefano Pozzi e i suoi aiuti.

In basso:
Federico Zuccari,
Taddeo Zuccari mentre copia il Giudizio universale di Michelangelo
(dopo il 1590);
Parigi,
Galerie de Bayser.

Nella pagina a fianco, in alto:
Cherubino Alberti,
incisione
con uno degli eletti
dal *Giudizio universale* di Michelangelo
(1591);
Roma,
Biblioteca vaticana.

Qui sopra:
Ambrogio Brambilla, *La Cappella sistina* (1582);
Roma, Biblioteca vaticana.

L'aumento da tre a quattro dei gradini dell'altare della Sistina non comportò la perdita di un pezzo del *Giudizio*.

Nessuna indicazione documentaria si ha invece dei lavori che secondo alcuni avrebbero portato, al tempo di Gregorio XIII, alla sopraelevazione del piano dell'altare, con la conseguente perdita di una fascia affrescata alla base del *Giudizio*.

In effetti nell'incisione del 1582 di Ambrogio Brambilla raffigurante la Cappella sistina durante una messa pontificia – come pure in un primo stato del 1578 del Vaccari – i gradini che portano all'altare risultano quattro, come attualmente, mentre originariamente erano tre, secondo quanto scrive Paris de Grassis, maestro di cerimonie, nei primi decenni del Cinquecento. Tuttavia, come ha rilevato John Shearman (1972), l'aumento del numero dei gradini, che indubbiamente vi fu, non implica necessariamente che vi sia stata anche una modifica del livello del pavimento.

Una conferma di quanto sostenuto dallo studioso viene dal fatto che l'intonaco dell'affresco del Buonarroti monta sopra il marmo dell'architrave della porta a destra dell'altare, quella cioè che oggi immette nella cinquecentesca scala per San Pietro ma che al tempo di Alessandro VI (1492-1503), il cui stemma compare sulla mostra, dava nella sagrestia.

Quattrocentesca, come attesta la tipologia degli elementi decorativi della mostra, risulta anche la porta a sinistra dell'altare, la cui presenza in quel punto è documentata fin dal tempo dell'elezione di Innocenzo VIII, in quanto compare sulla pianta del conclave relativo (26-29 agosto 1484): lo stemma attuale è quello settecentesco di Clemente XI ma risulta applicato dopo aver scalpellato quello originario. Anche in questo caso – contrariamente a quanto scritto in passato – l'intonaco michelangiolesco sormonta il marmo dell'architrave, il che significa che anche il livello di questa porta non fu mai modificato, quantomeno dopo il completamento dell'affresco del *Giudizio*.

Diversa la situazione all'interno dell'attuale stanza d'ingresso della sagrestia: qui l'apertura d'accesso venne radicalmente modificata allorché il pavimento fu rialzato e portato al livello del piano dell'altare, così da creare nello spazio sottostante il vano della scala per San Pietro. L'operazione ebbe luogo con ogni probabilità al tempo di Giulio III (Giovan Maria Ciocchi del Monte, 1550-1555), perché lo stemma del Monte compare sulla mostra di un'altra porta della stanza; del tempo di Sisto V (1585-1590) è invece la decorazione della scala sottostante.

Il fatto che il livello delle due porte alle spalle dell'altare non sia stato cambiato dopo la stesura del *Giudizio* indica che l'altezza dell'attuale zoccolatura dipinta – generalmente giudicata settecentesca ma in realtà difficilmente valutabile e forse più antica – occupa con ogni probabilità lo stesso spazio di quella che dovette essere realizzata dopo il completamento del capolavoro michelangiolesco.

La commissione di questo elemento decorativo era stata inizialmente affidata a Perino del Vaga che vi lavorò nella «sala grande sopra la loggia di Belvedere» e venne pagato nel novembre del 1542 «per la tela [...] per lo cartone che fa M[ast]ro Pierino pittore della spalliera che va sotto la pittura di M[astr]o Michelangielo in la Cappella di Sisto»[(5)]. Secondo il Vasari l'opera non fu mai portata a termine: essa rimase in Belvedere fino al Settecento e fu poi trasferita, sempre a Roma, a palazzo Spada dove si trovano ancor oggi quelle parti superstiti

Qui sopra: Marcello Venusti, copia dal *Giudizio universale* (1549); Napoli, Capodimonte.

Nella pagina a fianco: Giulio Clovio, copia dal *Giudizio universale* (XVI secolo, prima metà); Firenze, casa Buonarroti.

che furono identificate e pubblicate dal Voss nel 1920. Secondo la Davidson, la ragione per cui Perino non finì il cartone fu la sua riluttanza «a paragonare tanto direttamente la propria opera con gli affreschi sistini», ma un altro motivo potrebbe essere stato il forte contrasto che si sarebbe inevitabilmente creato tra la sottile eleganza dell'invenzione periniana e l'intensa drammaticità dell'affollata composizione michelangiolesca.

Quanto si è detto sembrerebbe escludere che il *Giudizio* possa aver subito le mutilazioni ipotizzate in passato sulla base del confronto con la tavola del Venusti (1549), oggi a Capodimonte, il quale evidentemente dovette effettuare alcune modifiche nell'adattare al nuovo spazio compositivo l'impianto ideato dal Buonarroti.

Non molto diversa dall'attuale sembra del resto la situazione testimoniata dalle copie a stampa del Bonasone e del Ghisi, entrambe realizzate nella seconda metà degli anni Quaranta del XVI secolo. Dopo il Cinquecento, lavori di ristrutturazione nella zona dell'altare vennero effettuati, tra il 29 novembre del 1662 e il 4 aprile del 1663, alla «scalinata di marmo [...] con il suo soglio p[er] l'Altare»[6] ma, a quel che pare, senza modificare la situazione preesistente: l'altare fu poi rifatto nella forma attuale nel 1725.

Per il Seicento i documenti tacciono, finora, su eventuali restauri del *Giudizio*: quelli relativi agli interventi compiuti nella cappella dal Lagi, tra il 1625 e il 1628, riguardano esclusivamente le quattordici storie di Mosè e di Cristo, le figure dei pontefici, le «spalliere» e i «basamenti di chiaro scuro delli seditori».

Come quello del Lagi, anche l'intervento del Mazzuoli, tra il 1710 e il 1712, e tutti quelli del tempo di Clemente XI non coinvolsero la parete dell'altare: Mazzuoli intervenne infatti sulle storie, i pontefici e la volta, mentre il Germisoni e Pietro Paolo Cristofani risarcirono e ridipinsero i finti arazzi sottostanti. Stando alle fonti settecentesche, il restauro del *Giudizio* era comunque previsto e il Taia fornisce una serie di indicazioni estremamente significative sul suo stato di conservazione: «Certo che il nitro, la polvere e l'umidità (se non si usa pronto rimedio) in pochi anni potrebbero ridurre queste egregie pitture in stato da non potersi più riparare, come si vede notabilmente esser accaduto in esse da un anno all'altro, e nella facciata del Giudizio massimamente, che sputa e rompe a luogo a luogo in brutte macchie di nitro bianco, incalcinandone il colore stesso».

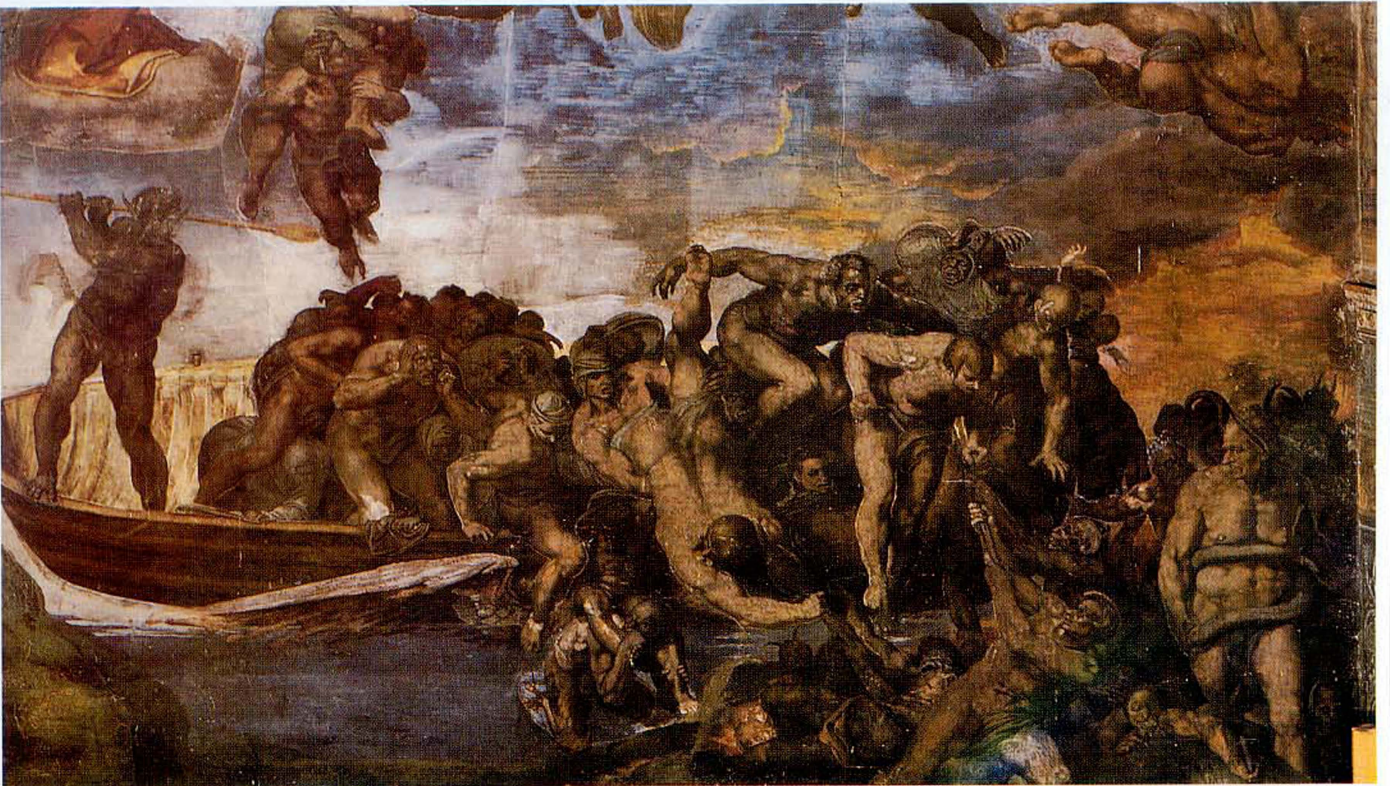
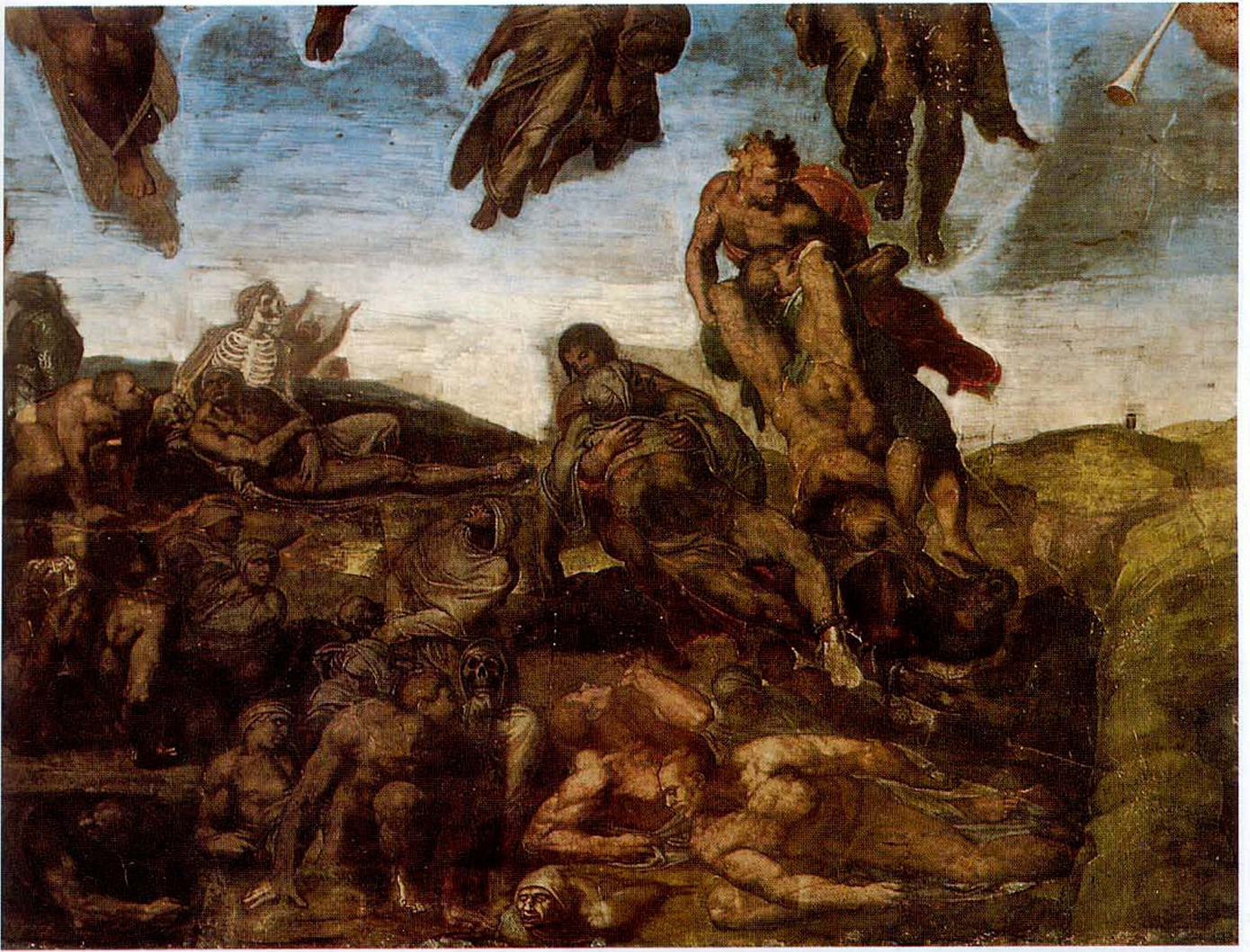
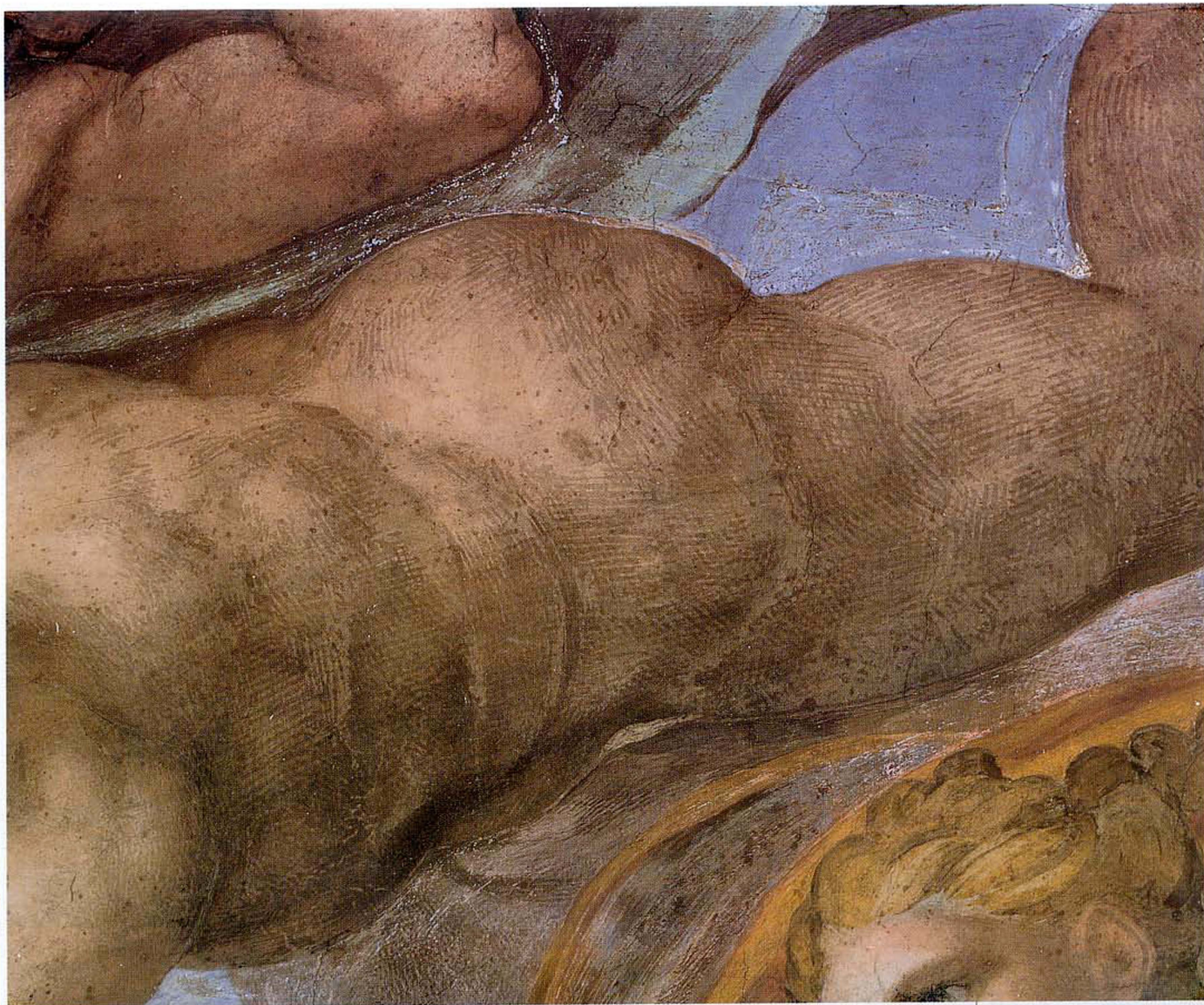
A cosa si riferisse il Taia parlando di «macchie di nitro bianco», di colore incalcinato e del fatto che il fenomeno si era verificato «da un anno all'altro» non è del tutto chiaro ma, poiché non è possibile imputarne l'origine a infiltrazioni di acqua piovana, verrebbe da pensare che si tratti degli stessi danni individuati nel 1825 dal Camuccini, in particolare sul cielo («orizzonte») sopra il gruppo dei risorgenti e la barca di Caronte, e da lui denunciati all'Accademia di San Luca avvertendo specificamente che era «stato un tempo che indirettamente si volle distruggere questo Capo d'Opera, passandovi generalmente un forte corrosivo». Che questo «corrosivo» sia stato effettivamente applicato provocando i danni tuttora visibili è stato verificato, come vedremo più oltre, anche in occasione del presente intervento. Quando ciò sia avvenuto è meno chiaro.

Qui sotto:
Giulio Bonasone, incisione dal *Giudizio universale* (1546-1550 circa); Roma, Istituto nazionale per la grafica.

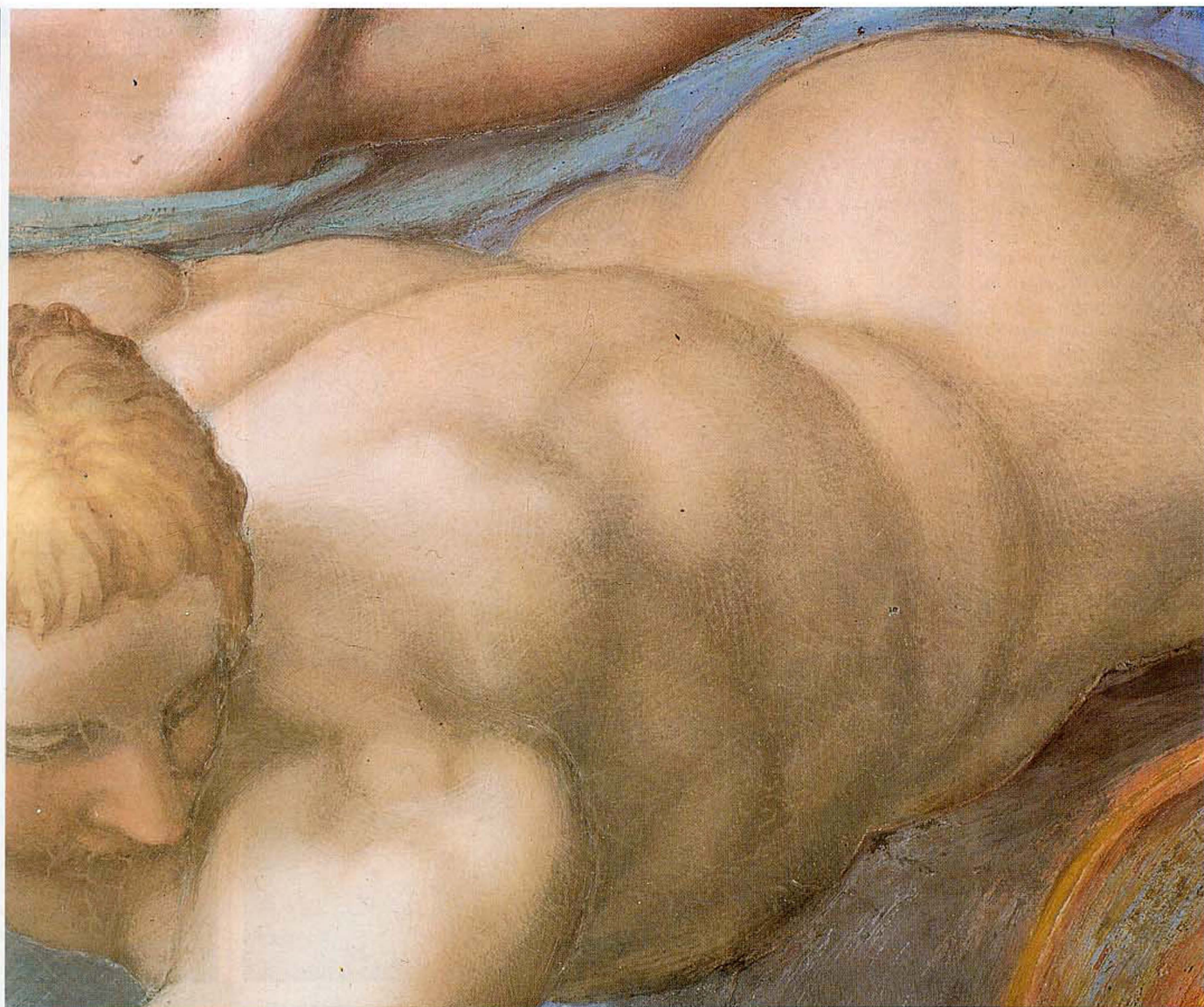
L'opera del Bonasone restituisce un'immagine del *Giudizio*

non molto diversa da quella attuale, confermando l'infondatezza delle vecchie ipotesi circa una possibile mutilazione subita dall'affresco di Michelangelo sulla base del confronto con la copia del Venusti. Quest'ultima infatti, dipinta su tavola, era diversa appunto perché concepita per uno spazio diverso; senza contare che le varianti, anche se poche, erano contemplate: la più notevole (come nella miniatura del Clovio) riguardava l'inserzione di Dio e dello Spirito santo sopra al Cristo giudice.

Nella pagina a fianco, dall'alto:
Giudizio universale, particolari del registro inferiore.

Una fonte del 1825 parla di un grave deterioramento di alcune zone dell'affresco, segnalando in particolare, nel registro inferiore dell'opera, i danni al colore del cielo sopra al gruppo dei risorgenti e sulla barca di Caronte, che appariva come sbiancato da un forte «corrosivo». Tale denuncia sembrava stranamente riferirsi ai guasti già segnalati un secolo prima da un'altra fonte dalla quale si apprendeva che: «[Il *Giudizio*] rompe a luogo a luogo in brutte macchie di nitro bianco, incalcinandone il colore stesso». Le immagini riprodotte sono anteriori al restauro.

Qui sopra e nella pagina a fianco, in alto: *Giudizio universale*, particolari di uno degli angeli della lunetta destra.

Le immagini mostrano due diversi particolari del corpo dello stesso angelo (nella lunetta, quello al centro tra i due angeli col manto verde e col manto arancio) prima e dopo il restauro (rispettivamente in questa pagina e nella pagina seguente). Nel 1825 la lunetta destra fu sottoposta a un saggio di pulitura in vista di un possibile restauro dell'intera opera che poi non venne eseguito.

A sinistra: studio per il *Giudizio universale* (1538-1540 circa); Windsor Castle.

A sinistra:
studio
per una delle figure
del *Giudizio universale*
(1538-1540 circa);
Londra,
British Museum.

A destra:
studio
per una delle figure
del *Giudizio universale*
(1538-1540 circa).

(1) «*Tam picturas testudinis et parietis praedictarum in dicta capella Sixti iam confectarum [...] a pulveribus et aliis immunditiis praefatis mundare et a mundatis [...] tenere omni cum diligentia*».
(2) «*Picturae in Capella Apostolica coperiantur, in aliis autem ecclesiis deleantur si aliquid obscaenum aut evidenter falsum ostendant*».
(3) «*Laboreriorum [sic] per ipsum de anno 1565 factorum in tegendis partibus pudendis figurarum Capelle pape Sixti*».
(4) «*Des très mediocres Artistes occupés à couvrir de draperies les plus belles figures nues du tableau et du plafond*».
(5) *Archivio di Stato di Roma, Camerale I, Tesoreria segreta, 1290, f. 67.*
(6) *Archivio segreto vaticano, S. P. A. Computisteria 3026, ff. 330, 339, 348.*

In questa pagina:
Giudizio universale, particolari della pelle scorticata di san Bartolomeo.

Nel volto dai lineamenti deformati tracciato sulla pelle – attributo del suo martirio – che il santo tiene in mano è tradizionalmente ravvisato l'autoritratto di Michelangelo. Il particolare al centro è stato fotografato dopo il restauro; a destra, la stessa immagine prima dell'intervento.

Nella pagina a fianco:
Cristoforo Coriolano, *Michelagnolo Buonarroti,* xilografia tratta dalla seconda edizione delle *Vite* (1568) di Giorgio Vasari.

Se gli sbiancamenti sono quelli denunciati dal Taia, è probabile che essi risalgano a un restauro non documentato del Seicento o dei primissimi anni del Settecento: se invece sono altra cosa, si potrebbe individuarne l'origine nell'intervento che il Richard riferisce al 1762 nella sua *Description historique et critique de l'Italie* e che fu realizzato da Stefano Pozzi.

Vincenzo Camuccini aveva fatto le sue osservazioni in occasione del saggio di pulitura effettuato sul gruppo di angeli che sostengono la colonna della Passione nella lunetta di destra in vista di un possibile restauro dell'intera composizione. L'accademia di San Luca, chiamata a giudicare l'operato dell'artista, respinse quest'ipotesi, non tanto per demerito del saggio che venne valutato positivamente, quanto per il timore che l'operazione potesse rendere più evidenti i danni prodotti dagli interventi antichi e denunciati dal Camuccini stesso. Dopo questo tentativo – il solo effettivamente documentato – ipotesi di restauro non furono più sollevate fino a oggi.

Gli interventi del Seitz nel 1903 e di Biagetti fra il 1935 e il 1936 furono effettuati esclusivamente per consolidare l'intonaco e le accuse rivolte a Biagetti di aver accentuato, forzando la pulitura, le cosiddette "bruciature" bianche del fondo, sono del tutto prive di fondamento in quanto nessuna pulitura fu effettuata.

Il capolavoro di Michelangelo nelle pagine dei suoi primi biografi

LA CRITICA DEL *GIUDIZIO*

Due sono le biografie di Michelangelo apparse quando era ancora in vita. Una è quella inclusa da Giorgio Vasari (Arezzo, 1511 - Firenze, 1574) nelle Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori *pubblicate nel 1550 e seguite nel 1568 da una nuova edizione ampliata, successiva, questa, alla morte di Michelangelo. L'altra è quella scritta nel 1553 da Ascanio Condivi (Ripatransone [Ascoli Piceno] 1525-1574), opera alla quale Vasari attinse largamente per la seconda edizione delle* Vite.

CONDIVI 1553

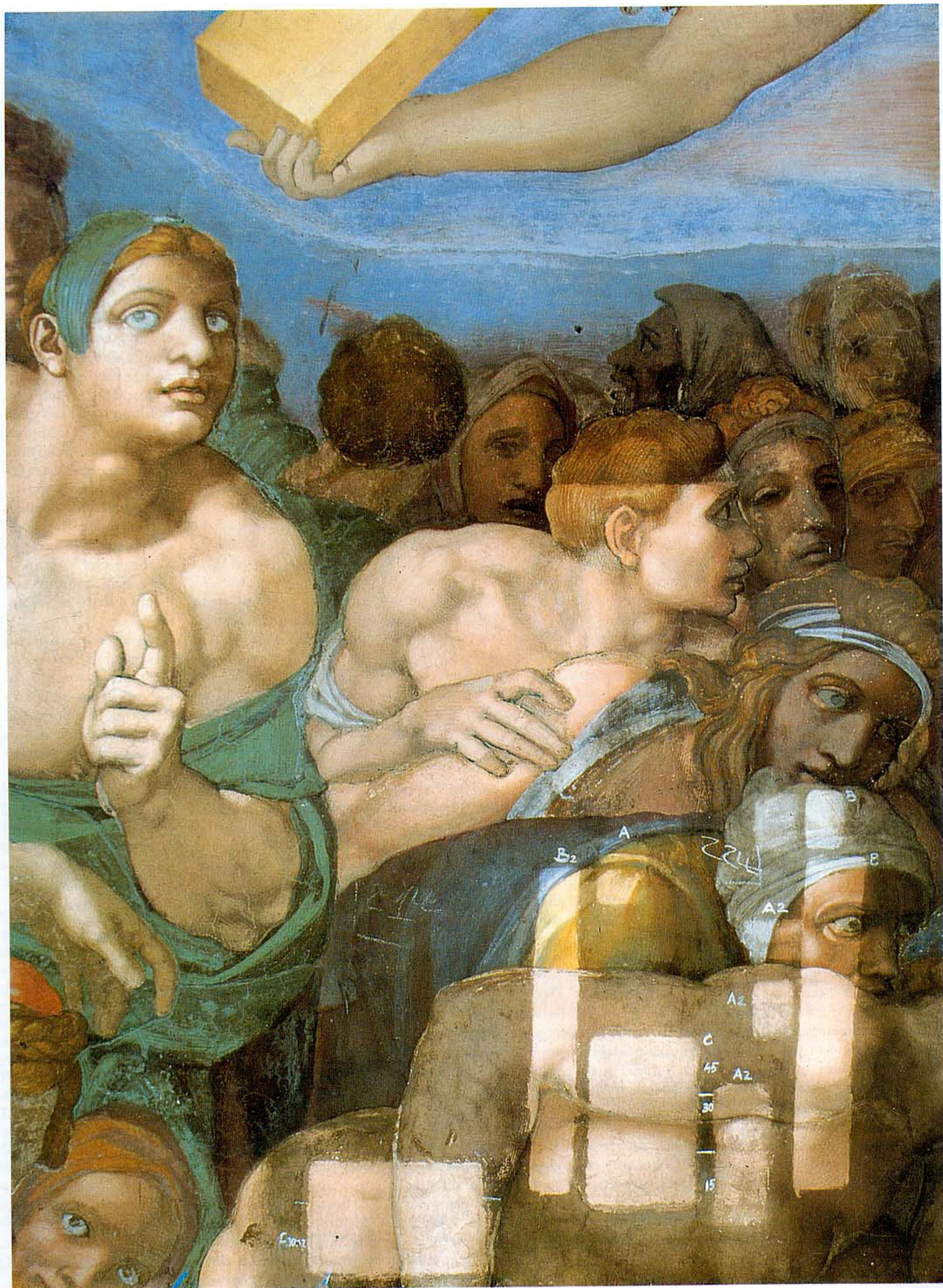
«La composizione della storia è prudente e ben pensata. Brevemente diremo che 'l tutto essendo diviso in parte destra e sinistra, superiore ed inferiore e di mezzo, nella parte di mezzo dell'aria, vicini alla terra, sono li sette angioli descritti da San Giovanni nell'Apocalisse, che colle trombe alla bocca chiamano i morti al Giudizio dalle quattro parti del mondo; tra i quali ne son due altri con libro aperto in mano, nel quale ciascheduno leggendo e riconoscendo la passata vita, abbia quasi da se stesso giudicarsi. Al suono di queste trombe si vedono in terra aprire i monumenti ed uscir fuore l'umana specie in vari e maravigliosi gesti; mentreché alcuni, secondo la profezia di Ezechiel, solamente l'ossatura hanno riunita insieme, alcuni di carne mezza vestita, altri tutta. Chi ignudo, chi vestito di que' panni o lenzuola, in che portato alla fossa fu involto, e di quelle cercar di svilupparsi. [...] Qui è dilettevol cosa a vedere alcuni con fatica e sforzo uscir fuori della terra, e chi colle braccia tese al cielo pigliare il volo, chi di già averlo preso, elevati in aria, chi più, chi meno, in vari gesti e modi. Sopra gli angioli delle trombe è il Figliuol di Dio in maestà, col braccio e potente destra elevata, in guisa d'uomo che irato maledica i rei e gli scacci dalla faccia sua al fuoco eterno, e colla sinistra distesa alla parte destra par che dolcemente raccolga i buoni. Per la cui sentenza si veggion li angeli tra cielo e terra, come esecutori della divina sentenza, nella destra correre in aiuto delli eletti, a cui dalli maligni spiriti fosse impedito il volo, e nella sinistra per ributtare a terra i reprobi, che già per sua audacia si fossino inalzati; i quali però reprobi da' maligni spiriti sono in giù ritirati, i superbi per i capelli, i lussuriosi per le parti più vergognose, e conseguentemente ogni vizioso per quella parte in che peccò. Sotto ai quali reprobi si vede Caronte colla sua navicella, tal quale lo descrive Dante nel suo Inferno nella palude d'Acheronte, il quale alza il remo per battere qualunque anima lenta si dimostrasse; e giunta la barca alla ripa, si veggion tutte quelle anime, della barca a gara gittarsi fuora spronate dalla divina giustizia, sì che la tema, come dice il Poeta, si volge in desio; poi ricevuta da Minosse la sentenza, esser tirate da' maligni spiriti al cupo Inferno, dove si veggiono maravigliosi atti di gravi e disperati affetti, quali ricerca il luogo.

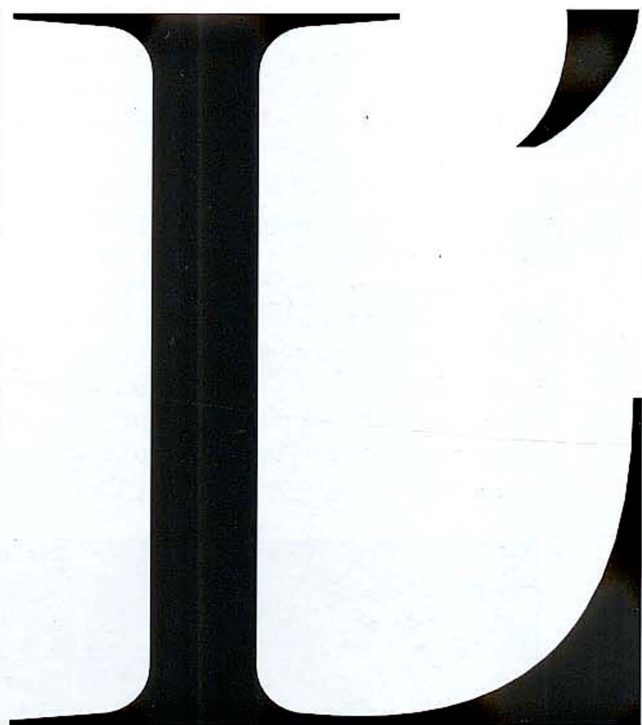
Intorno al Figliuol di Dio nelle nubi del cielo, nella parte di mezzo, fanno cerchio o corona i beati già resuscitati; ma separata e prossima al Figliuolo la Madre sua, timorosetta in sembiante, e quasi non bene assicurata dell'ira e secreto di Iddio, trarsi quanto più può sotto il Figliuolo. Dopo lei il Battista e li dodici Apostoli, e Santi e Sante di Iddio, ciascheduno mostrando al tremendo giudice quella cosa per mezzo della quale, mentre confessa il suo nome, fu di vita privo: Sant'Andrea la croce, Santo Bartolomeo la pelle, San Lorenzo la graticola, San Bastiano le frecce, San Biagio i pettini di ferro, Santa Caterina la ruota, ed altri altre cose, per le quali da noi possin esser riconosciuti. Sopra questi al destro e sinistro lato, nella superior parte della facciata, si veggion gruppi d'agnoletti, in atti vaghi e rari, appresentare in cielo la croce del Figliuolo di Iddio, la spugna, la corona di spine, i chiodi, e la colonna, dove fu flagellato per rinfacciare ai rei i benefici di Iddio, de' quali sieno stati ingratissimi e sconoscenti, e confortare e dar fiducia a' buoni».

VASARI 1568

«Onde scoperto questo Giudizio, mostrò non solo essere vincitore de' primi artefici che lavorato vi avevano, ma ancora nella volta che egli tanto celebrata avea fatta, volse vincere se stesso, et in quella di gran lunga passatosi, superò se medesimo, avendosi egli imaginato il terrore di que' giorni, dove egli fa rappresentare, per più pena di chi non è ben vissuto, tutta la sua Passione; facendo portare in aria da diverse figure ignude la croce, la colonna, la lancia, la spugna, i chiodi e la corona con diverse e varie attitudini molto dificilmente condotte a fine nella facilità loro.

Èvvi Cristo il quale sedendo con faccia orribile e fiera ai dannati si volge maladicendogli, non senza gran timore della Nostra Donna che ristrettasi nel manto ode e vede tanta rovina. Sonvi infinitissime figure che gli fanno cerchio di Profeti, di Apostoli e particularmente Adamo e Santo Pietro, i quali si stimano che vi sien messi l'uno per l'origine prima delle genti al giudizio, l'altro per esser stato il primo fondamento della cristiana religione. A' piedi gli è un San Bartolomeo bellissimo, il qual mostra la pelle scorticata. Èvvi similmente uno ignudo di San Lorenzo, oltra che senza numero sono infinitissimi Santi e Sante et altre figure maschi e femine intorno, appresso e discosto, i quali si abracciano e fannosi festa avendo per grazia di Dio e per guidardone delle opere loro la beatitudine eterna. Sono sotto i piedi di Cristo i sette Angeli scritti da San Giovanni Evangelista con le sette trombe, che sonando a sentenza, fanno arricciare i capelli a chi gli guarda per la terribilità che essi mostrano nel viso, e fra gl'altri vi son due Angeli che ciascuno ha il libro delle vite in mano; et appresso non senza bellissima considerazione si veggono i sette peccati mortali da una banda combattere in forma di diavoli e tirar giù allo inferno l'anime che volano al cielo, con attitudini bellissimi e scorti molto mirabili.

Né ha restato nella ressurrezione de' morti mostrare al mondo come essi della medesima terra ripiglion l'ossa e la carne, e come da altri vivi aiutati vanno volando al cielo, che da alcune anime già beate è lor porto aiuto, non senza vedersi tutte quelle parti di considerazioni che a una tanta opera come quella si possa stimare che si convenga. Per che per lui si è fatto studii e fatiche d'ogni sorte, aparendo egualmente per tutta l'opera, come chiaramente e particularmente ancora nella barca di Caronte si dimostra, il quale con attitudine disperata l'anime tirate dai diavoli giù nella barca batte col remo, ad imitazione di quello che espresse il suo famigliarissimo Dante quando disse: Caron demonio, con occhi di bragia, / loro accennando, tutte le raccoglie: / batte col remo qualunque si adagia».

A
B2
A2
A2
C
45
A2
30
15

Lo stato del *Giudizio*

INTERA superficie del *Giudizio* misura 180,21 metri quadri(*) e al momento dell'intervento denotava uno stato di conservazione estremamente disomogeneo a causa degli innumerevoli interventi succedutisi nel corso dei secoli.

Questa mancanza di omogeneità era resa evidente anzitutto dalla discontinuità tonale della superficie dipinta. La fascia più bassa, con i risorgenti e i dannati che scendono dalla barca di Caronte, risultava infatti fortemente annerita, tanto più nel confronto con la striscia di cielo soprastante divenuta chiarissima, in antico, per azione dei "corrosivi" cui fa cenno Vincenzo Camuccini. Estremamente annerita appariva poi tutta la zona centrale della composizione, in particolare nelle fasce periferiche del gruppo dei santi e dei beati circostanti Cristo e la Vergine, mentre le due lunette terminali risultavano decisamente più chiare e leggibili. I motivi della maggiore leggibilità di quella con la colonna sono stati individuati con certezza nella pulitura che il Camuccini eseguì in questa zona nel 1825: analoghe circostanze potrebbero aver determinato lo stato di conservazione della lunetta di sinistra, come pure del gruppo – molto ritoccato – dei beati alle spalle di san Pietro, anche se l'artista dichiarò di essere intervenuto esclusivamente sul gruppo di angeli della lunetta di destra.

Oltre che estremamente annerita, la superficie dipinta risultava vetrosa e macchiata da sostanze estranee, prevalentemente costituite da colle animali, che avevano creato un terreno di coltura ideale per i microrganismi. Colonie fungine erano nate soprattutto nella parte alta della composizione e la loro rimozione ha determinato la comparsa di piccole macchie tondeggianti più chiare, perché i funghi hanno intaccato anche la patina più aderente al colore.

Alla colla – ma sarebbe più corretto parlare di acqua di colla – usata come ravvivante, i restauratori avevano aggiunto una piccola percentuale di olio vegetale, sia con funzione plastificante, che per accentuarne la capacità ravvivante.

In alcuni casi erano state fatte applicazioni di solo olio,

Nella pagina a fianco: *Giudizio universale,* particolare del gruppo di eletti sull'estrema sinistra del registro centrale.

L'immagine documenta un test di pulitura effettuato nel corso dell'intervento di restauro.

Qui sopra: studio per una delle figure del *Giudizio universale* (1538-1540 circa).

(*) *Il dato è ricavato al computer sulla base del rilievo fotogrammetrico.*

sempre per tirar su di tono i colori. Laddove l'intonaco era più poroso l'olio era stato assorbito in maggiore quantità, creando delle macchie scure di forma irregolare e producendo gore lungo il "craquelé" – le crepe – dell'intonaco, talvolta anche di natura irreversibile.

La pellicola di sostanze estranee risultava molto discontinua: dove era più pesante la superficie appariva scura e vetrosa, dove più leggera era chiara e arida.

L'affresco, come si è detto in precedenza, non aveva subito i danni prodotti dalle infiltrazioni di acqua piovana perché la parete era stata protetta dagli ambienti immediatamente retrostanti della sagrestia. Probabilmente per questa ragione nei restauri del passato vi furono meno applicazioni di colla che sulla volta, e la consistenza degli strati è risultata perciò nettamente inferiore, in particolare rispetto a ciò che si è riscontrato sulle lunette.

A destra:
Giudizio universale,
particolare
del gruppo di eletti
dietro san Giovanni
Battista (o Adamo),
nella parte sinistra
del registro centrale.

Nella pagina a fianco:
Giudizio universale,
particolare della testa
di Caronte,
nella parte destra
del registro inferiore.

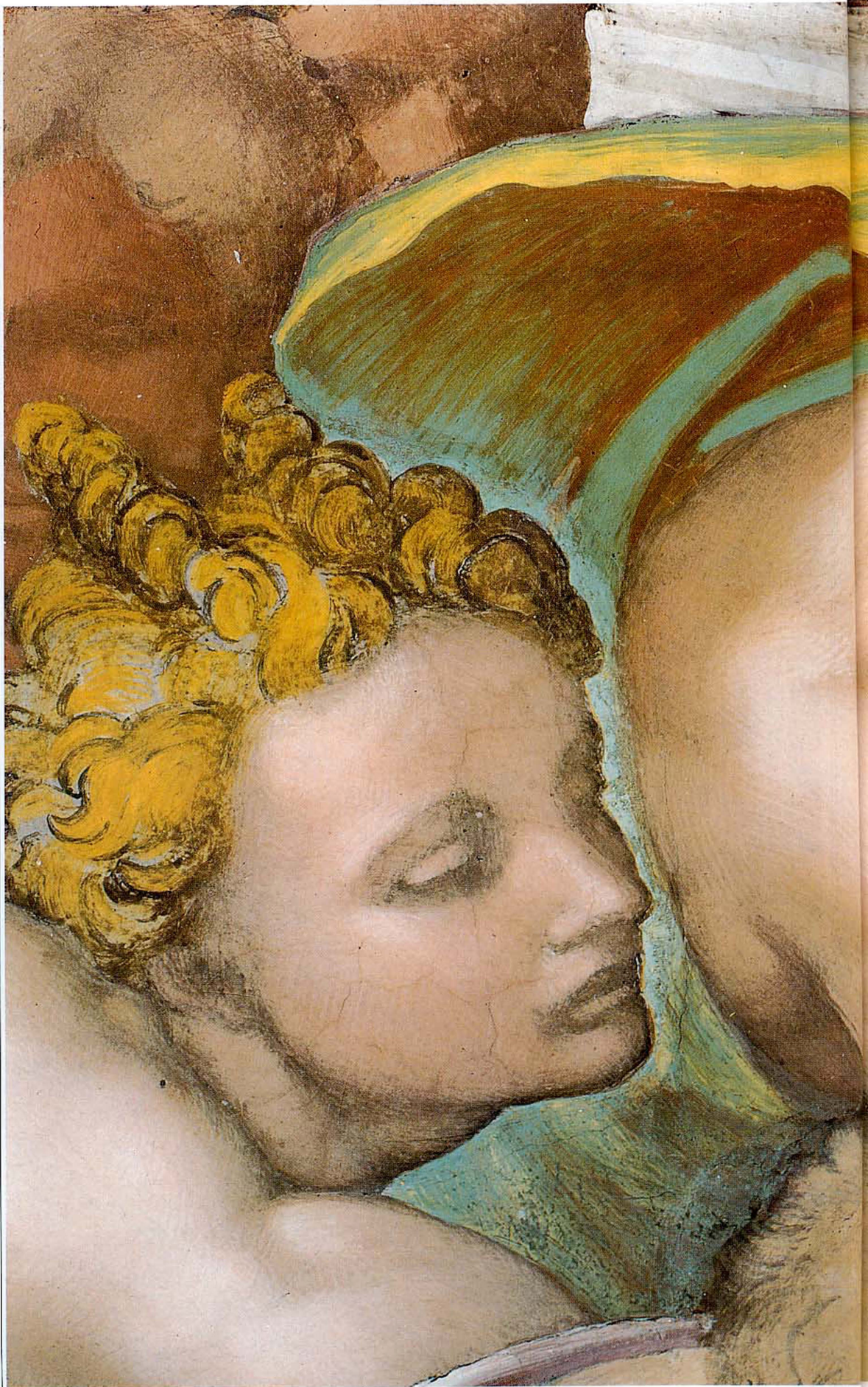
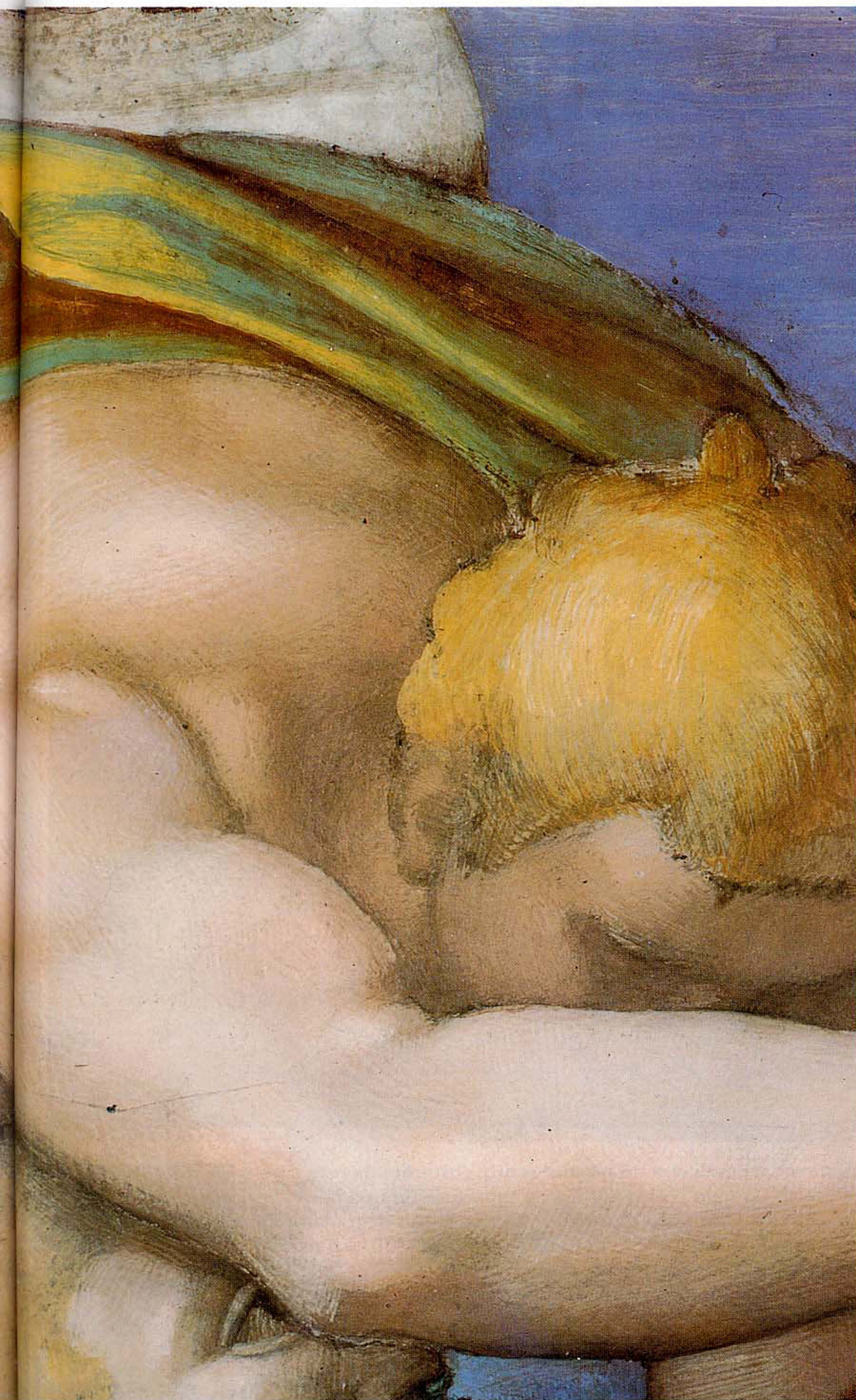
Prima dell'intervento di restauro, la superficie dell'affresco appariva molto sporca. Tra le zone fortemente annerite, la fascia in secondo piano del registro centrale, della quale si riproduce in questa pagina un particolare fotografato prima del restauro, e la zona più bassa con i risorgenti e i dannati traghettati da Caronte. Nel particolare alla pagina successiva, fotografato a luce radente prima del restauro, sono ben visibili i solchi dell'incisione indiretta con la quale venne trasposto il disegno del cartone.

Sulla superficie affrescata erano evidenti innumerevoli ritocchi, tutti di fattura scadente se non pessima. Vi erano anche numerosissime prove di pulitura o tracce di tentativi di pulitura, tutti – tranne quello del Camuccini – non documentati per cui è stato impossibile datarli con precisione, anche se è presumibile che fossero relativamente recenti.

I ritocchi appartenevano a due grandi categorie: quelli eseguiti con colori a corpo, cioè a dire di un certo spessore, che spesso coprivano i pentimenti di Michelangelo creando delle masse sorde e gessose, di colore marrone scuro, e quelli realizzati con piccole pennellate scure, monocrome e semitrasparenti, generalmente a tratteggio, per rinforzare le ombre e recuperare il modellato delle figure appiattite dal velo alterato di sostanze estranee.

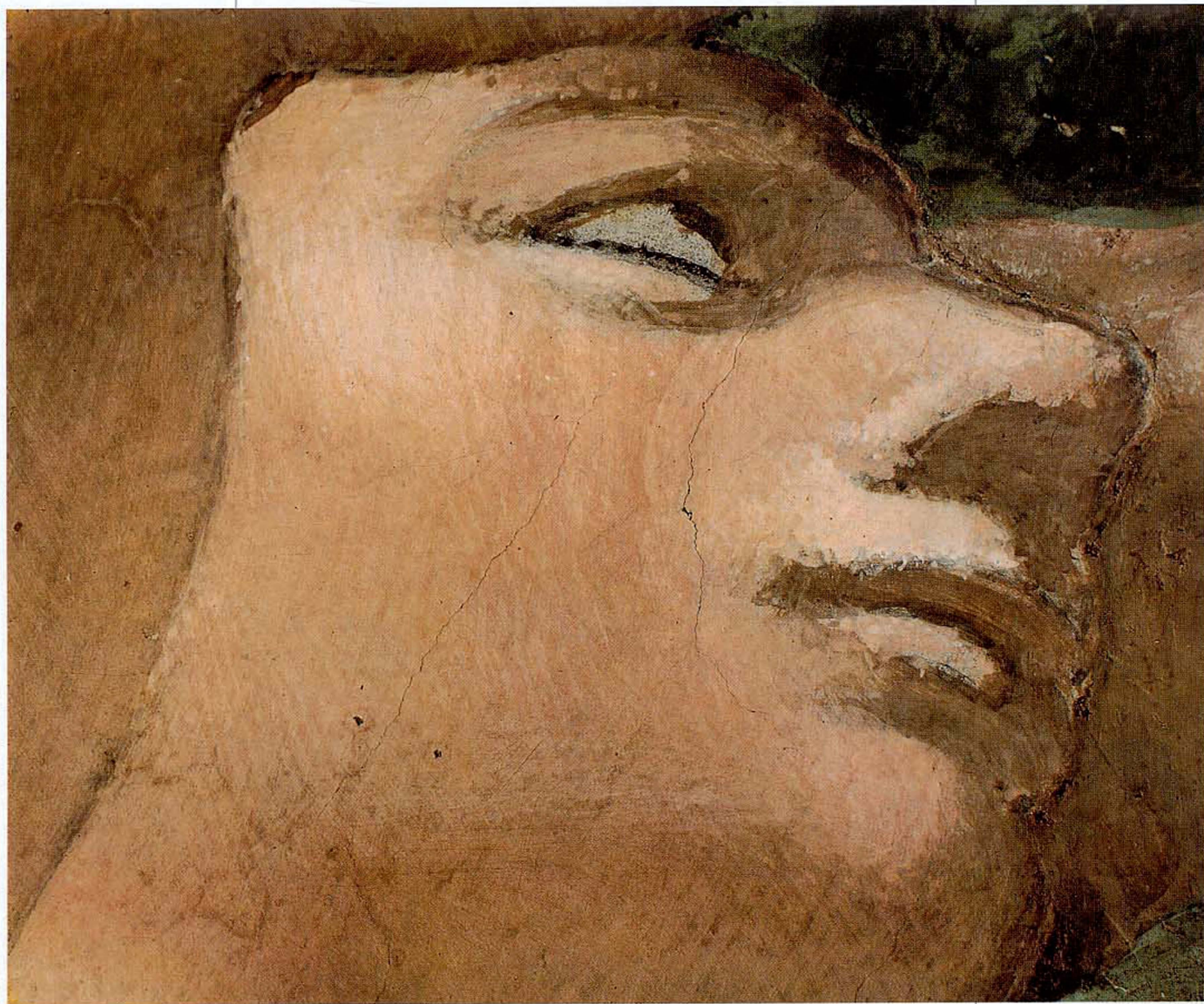
Lo stato di conservazione degli intonaci è risultato molto buono e solo nella zona sottostante la mensola marmorea si è registrato un distacco critico. L'assenza di grappe di bronzo o

Giudizio universale, particolare degli angeli della lunetta sinistra.

Prima del restauro, le parti che rispetto al resto dell'affresco presentavano una maggiore leggibilità erano le due lunette. Riguardo alla lunetta destra, il motivo di un migliore stato di conservazione va sicuramente ricercato nel saggio di pulitura al quale, come attestano le fonti, fu sottoposta nel 1825. Per la lunetta sinistra, i motivi potrebbero essere analoghi, ma non esistono prove documentarie che possano confermare tale ipotesi. Fotografato dopo il restauro, il particolare qui riprodotto si riferisce al gruppo di angeli che recano la corona di spine, uno dei simboli della Passione di Cristo. Come gli angeli della lunetta destra, anche quelli della lunetta sinistra sono àpteri, ovvero senza ali. A testimonianza della ritrovata luminosità dei colori originali dopo la pulitura, si noti il recuperato effetto cangiante del manto.

Giudizio universale,
particolare
degli angeli
della lunetta sinistra.

**L'immagine
si riferisce allo stato
dell'affresco
precedente
la pulitura.**

Giudizio universale, particolare del volto di uno degli eletti del gruppo sull'estrema destra del registro centrale.

di ottone, tanto numerose sulla volta, ha confermato che in passato non vi sono stati problemi di natura statica, fatta eccezione per quelli cinquecenteschi riguardanti la struttura architettonica. Questa origine ha con ogni probabilità la lunga crepa che attraversa il dipinto leggermente in diagonale, partendo in basso al centro, sdoppiandosi poi in alcuni punti, per ramificarsi al termine in piccole crepe che vanno a morire in prossimità del gruppo di angeli che reggono la colonna. Come sulla volta, anche qui le crepe furono chiuse forse al tempo dell'intervento di Daniele da Volterra, Girolamo da Fano e Domenico Carnevali con un mastice scuro, costituito da cera e pece greca. Lo stato così variato della superficie dipinta potrebbe far pensare a un testo pittorico originale molto degradato: invece si può affermare che in linea di massima l'affresco michelangiolesco si è conservato in ottimo stato.

I particolari riprodotti in queste pagine sono stati fotografati prima – foto piccole – e dopo il restauro.

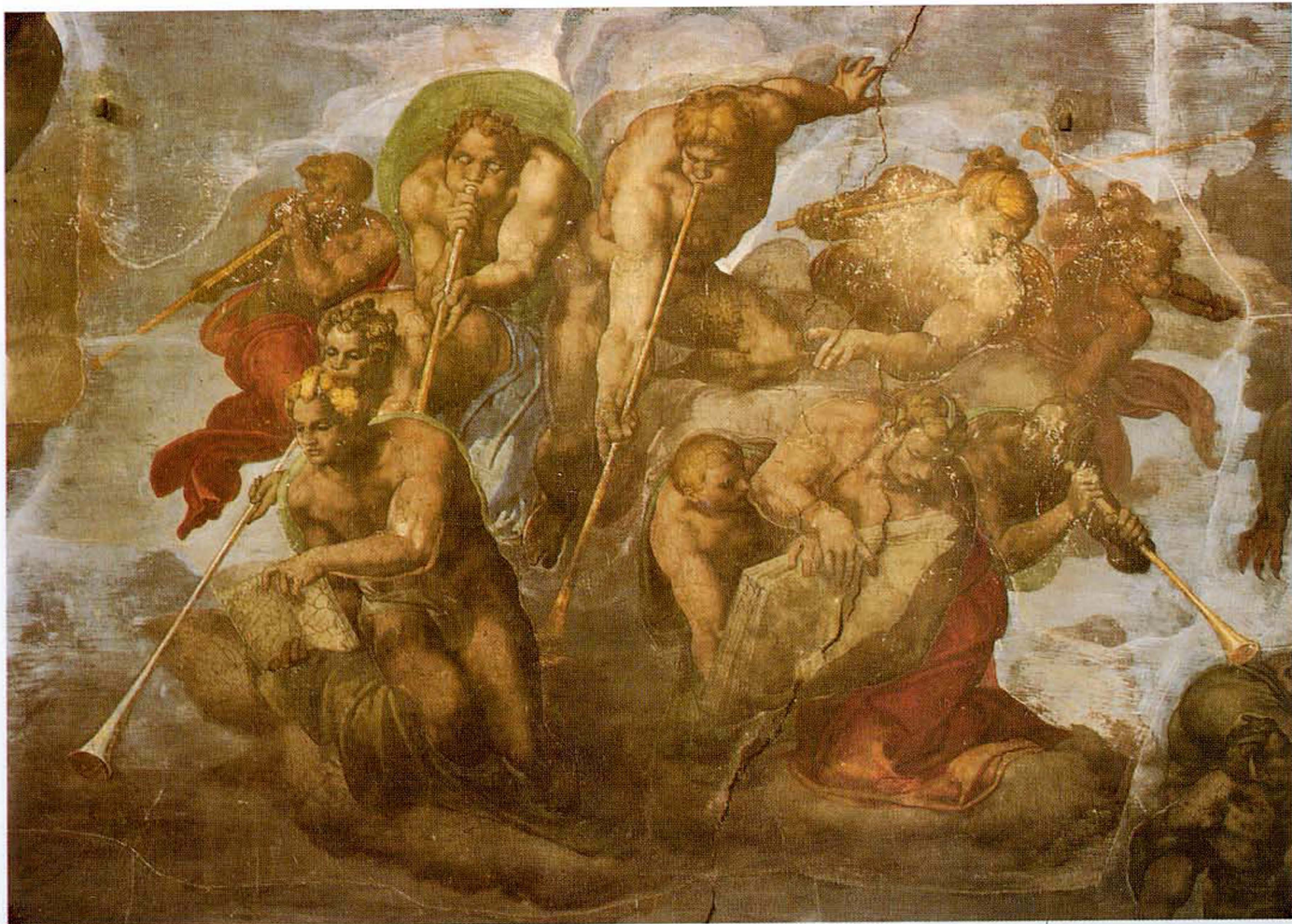
Danni di tipo meccanico ha subito il gruppo di angeli che suonano le trombe e recano il libro del Giudizio universale. A lato di queste figure si trovano infatti gli anelli nei quali venivano inseriti i sostegni metallici del baldacchino che fino alla metà di questo secolo si montava abitualmente sopra l'altare

nelle occasioni solenni. Il soffregamento dei bordi dell'arredo e l'uso di pertiche per aiutare il montaggio hanno prodotto graffi e abrasioni su tutta la zona, ma soprattutto sugli angeli di destra e in particolare su quello che tiene la tromba sulla spalla, le cui lacune rivelano in più punti le linee nere del disegno preparatorio del volto.

Una situazione estremamente particolare e complessa presentava poi la grande superficie azzurra del cielo sulla quale si stagliano le figure dei protagonisti del *Giudizio*.

Qui il colore appariva diviso in zone, sensibilmente non omogenee per forma e tonalità, da linee chiarissime che coincidevano con gli attacchi di fine giornata. I motivi della presenza di queste linee biancastre sono stati più volte oggetto di dibattito, ma senza che in passato siano state date risposte convincenti.

Giudizio universale, particolare di un eletto, con in testa un turbante, appartenente al gruppo sull'estrema destra del registro centrale.

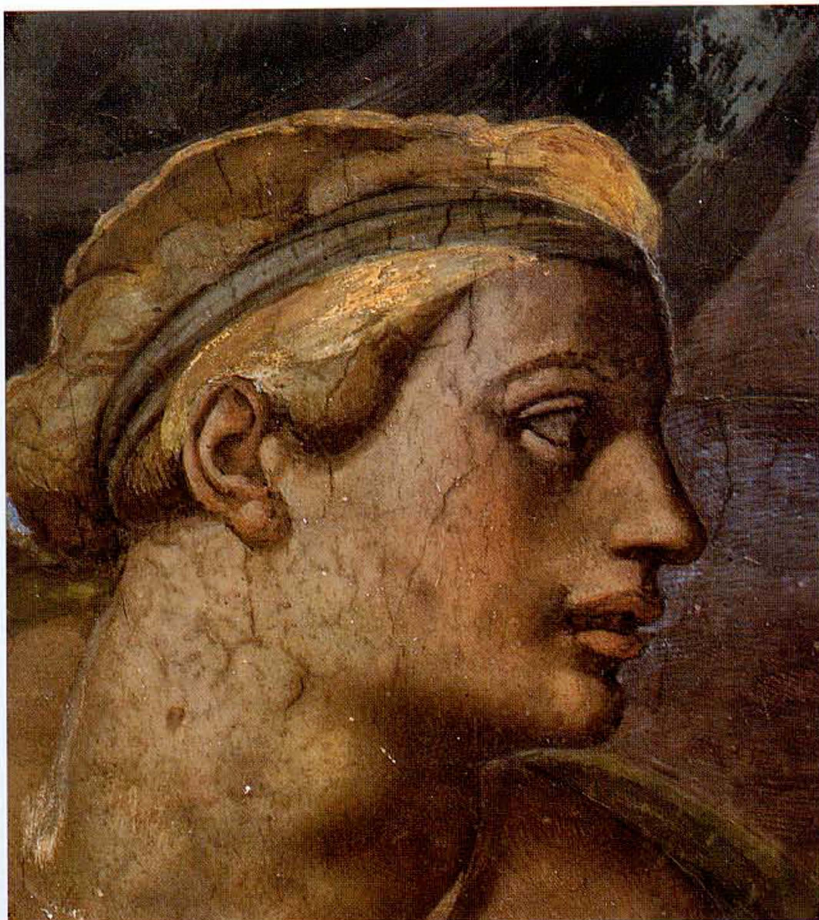
Una indicazione significativa emersa dagli ultimi esami effettuati è costituita dalla presenza frequente delle linee lungo gli attacchi di ritocchi a secco, che in alcuni casi risultavano essere originali, in altri chiaramente di restauro per il fatto stesso di essere completamente fuori tono. Dipinto in affresco, con

Qui sopra:
Giudizio universale,
particolare
degli angeli tubicini,
al centro del registro
inferiore del cielo.

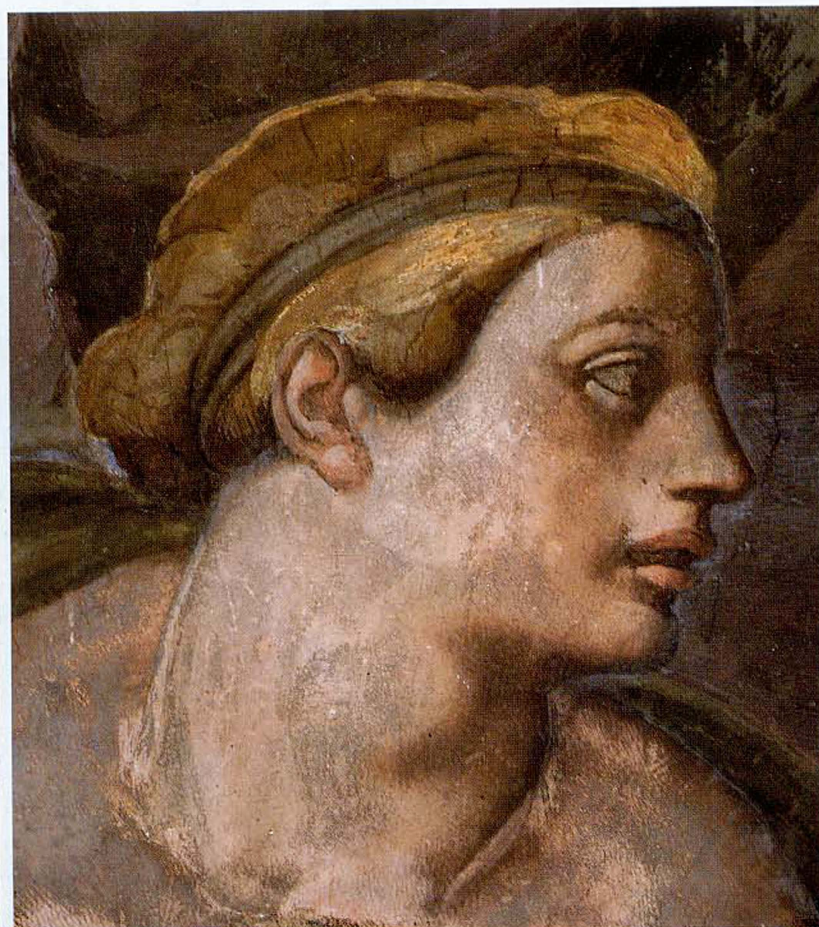
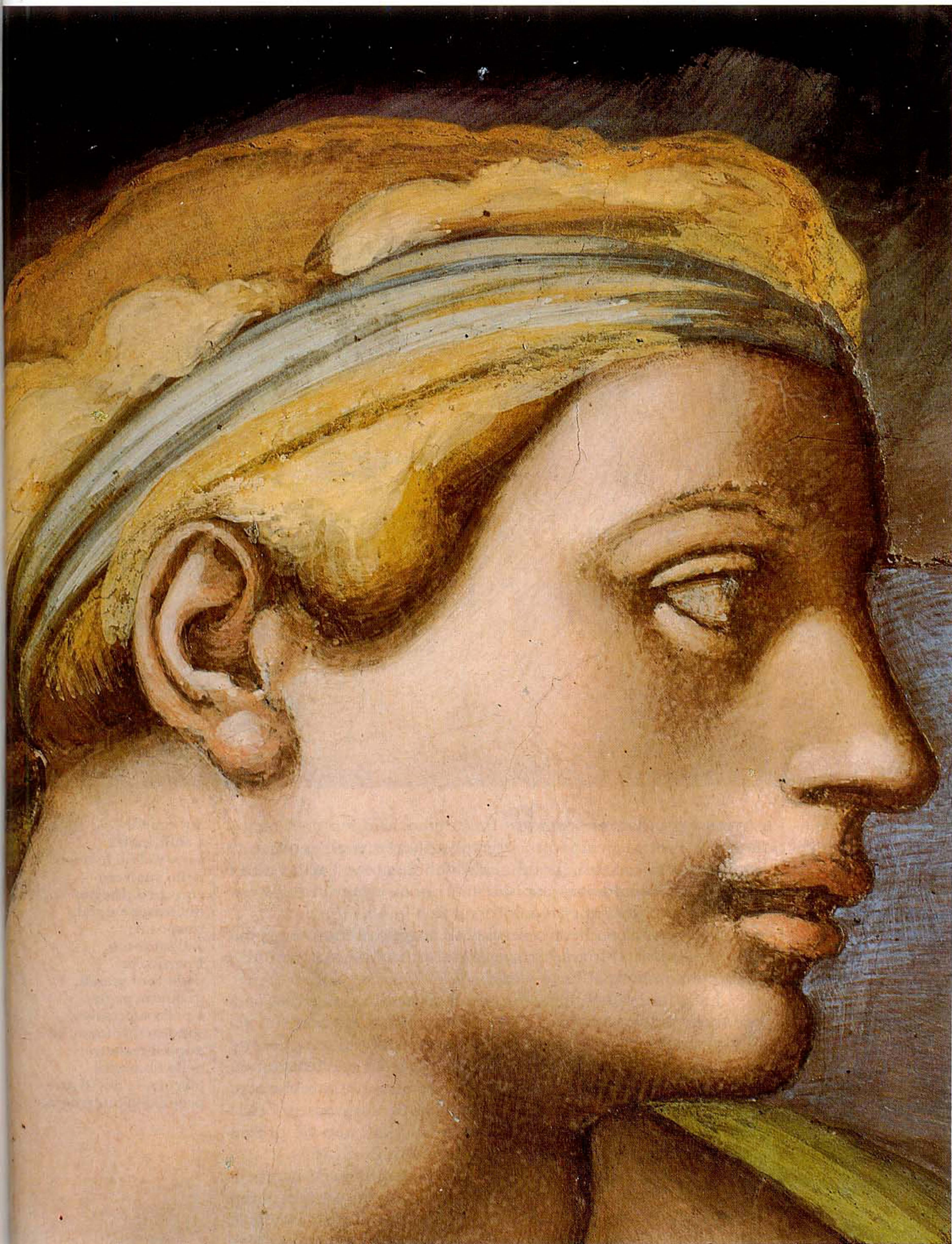
L'immagine documenta lo stato di conservazione di questa parte dell'affresco prima dell'intervento di restauro. Oltre che sporco, il gruppo degli angeli che annunciano il Giudizio al suono delle lunghe tube appariva molto rovinato; colpa del baldacchino che fino alla metà di questo secolo veniva montato sull'altare durante le cerimonie solenni. Gli anelli di sostegno fissati direttamente alla superficie dell'affresco; i bordi dell'arredo che sfregavano contro la parete; le pertiche impiegate per il montaggio hanno infatti prodotto su questa zona danni irreversibili.

lapislazzuli, un colore prezioso ma estremamente delicato, e parzialmente finito a secco con lo stesso pigmento – di questa finitura restano solo delle tracce la cui colorazione nerastra è dovuta in parte allo sporco, in parte all'alterazione della colla che ne costituisce il legante – il cielo presentava, per i motivi già analizzati in precedenza, una zona più chiara nella parte alta della composizione, nettamente delimitata in basso dalla linea ondulata di una serie di fine giornata: seguiva una fascia centrale più scura, tendente al grigio, e quindi una zona chiarissima a contatto con l'orizzonte. La superficie, compatta come una lavagna, era solcata pressoché dovunque da una serie di pennellate generalmente orizzontali, fitte e sottili nella parte alta, larghe e chiarissime fino a diventare quasi bianche al momento di toccare le figure che si affollano sul terreno.

Inizialmente si era pensato che queste strisce prive di qualsiasi spessore (in passato il fenomeno era stato attribuito all'azione di una calce non sufficientemente spenta) potessero essere dovute ad applicazioni di una sostanza acidulata, eseguite a pennello nel corso di una pulitura situabile nel Sei-Settecento, a giudicare dalle indicazioni del Taia e del Camuccini, e mirante ad alleggerire il velo di sostanze estranee sul cielo michelangiolesco, così da recuperare il modellato delle figure. Poiché inoltre il vino era stato impiegato sia nella pulitura delle Stanze vaticane che in quella della volta della Sistina, si era ipotizzato che responsabile dei danni potesse essere stato l'uso di un "vino spuntato", cioè in via di trasformazione acetica.

Nella pagina a fianco:
Giudizio universale,
particolare
della testa
di uno dei risorti
in ascesa,
sulla sinistra
del registro inferiore
del cielo.

Il livello qualitativo sembrerebbe indicare in questo caso l'intervento preponderante dell'Urbino (Francesco Amadori) al quale Michelangelo affidò l'esecuzione di alcune figure. Il particolare è stato fotografato dopo il restauro.

Qui sopra, a destra e nella pagina a fianco:
Giudizio universale, particolare della figura identificata con Niobe (o Eva, o la Chiesa), nel gruppo sull'estrema sinistra del registro centrale.

Le immagini documentano lo stato prima del restauro, durante i lavori di pulitura e successivo all'intervento. Il particolare relativo alla seconda fase documenta il risultato ottenuto ventiquattro ore dopo la prima applicazione del solvente impiegato nella pulitura; quello successivo al restauro attesta lo straordinario stato di conservazione che caratterizza questa figura.

Giudizio universale, particolari della figura identificata con san Giovanni Battista (o Adamo), nel gruppo che fa corona al Cristo giudice, sulla sinistra del registro centrale.

Successive indagini condotte in collaborazione con Giorgio Torraca hanno però tolto ogni fondamento all'ipotesi, in quanto si è accertato che un acido debole come l'aceto non è in grado di decolorare i lapislazzuli, i quali oltretutto esistono in natura anche in questo colore.

Ulteriori ricerche e osservazioni suggerirebbero oggi due ipotesi contrastanti tra loro, eppure entrambe percorribili e forse concomitanti.

La prima possibilità – prospettata da Giacomo Chiari – è che si tratti del risultato di una pulitura effettuata non con acidi ma con prodotti basici come la liscivia contenuta nella cenere umida che essendo semisolida sarebbe stata applicata a pennello senza rischi di scolature. Una volta asciutta sarebbe stata spazzolata via insieme allo sporco, producendo dei segni chiari, orizzontali, netti come pennellate, nei quali non v'è presenza di colore ma piuttosto assenza di sporco.

Nella seconda ipotesi le strisce costituirebbero invece le tracce, o meglio l'impronta, di ritocchi a secco perduti, originariamente destinati a rinforzare certe zone del cielo e, soprattutto nella parte bassa, a mascherare gli attacchi tra una gior-

Sui capelli e sulla barba sono visibili le tracce dello spolvero con cui il disegno del cartone è stato trasposto sull'intonaco. I particolari nelle foto grandi, in questa pagina e nella successiva, sono stati fotografati dopo il restauro; nelle immagini piccole, le due figure prima dell'intervento.

Giudizio universale, particolari del san Bartolomeo, nel gruppo che fa corona al Cristo giudice, sulla destra del registro centrale.

Tradizionalmente, i tratti del volto di san Bartolomeo vengono assimilati a quelli di Pietro Aretino.

nata e l'altra. Questi ritocchi dovevano avere un certo corpo e potrebbero essere andati perduti sia per le puliture del Sei-Settecento, che per cause meccaniche, legate alle spolverature periodiche che sono continuate fino a questo secolo.

Ai danni causati agli azzurri vanno aggiunti quelli prodotti sui pigmenti dati a secco e su quelli che, anche se applicati a fresco, non hanno avuto una buona carbonazione e sono risultati perciò deboli e decoesi. In entrambi i casi le puliture del passato hanno causato la perdita di consistenti quantità di colore.

Danni di questo genere, seppure in misura ridotta, erano presenti anche sui toni scuri del manto della Vergine, sul quale, per effetto di uno strato di sporco estremamente consistente e dell'alterazione delle colle soprammesse, si era verificata una sorta di inversione di valore dei chiari rispetto agli scuri.

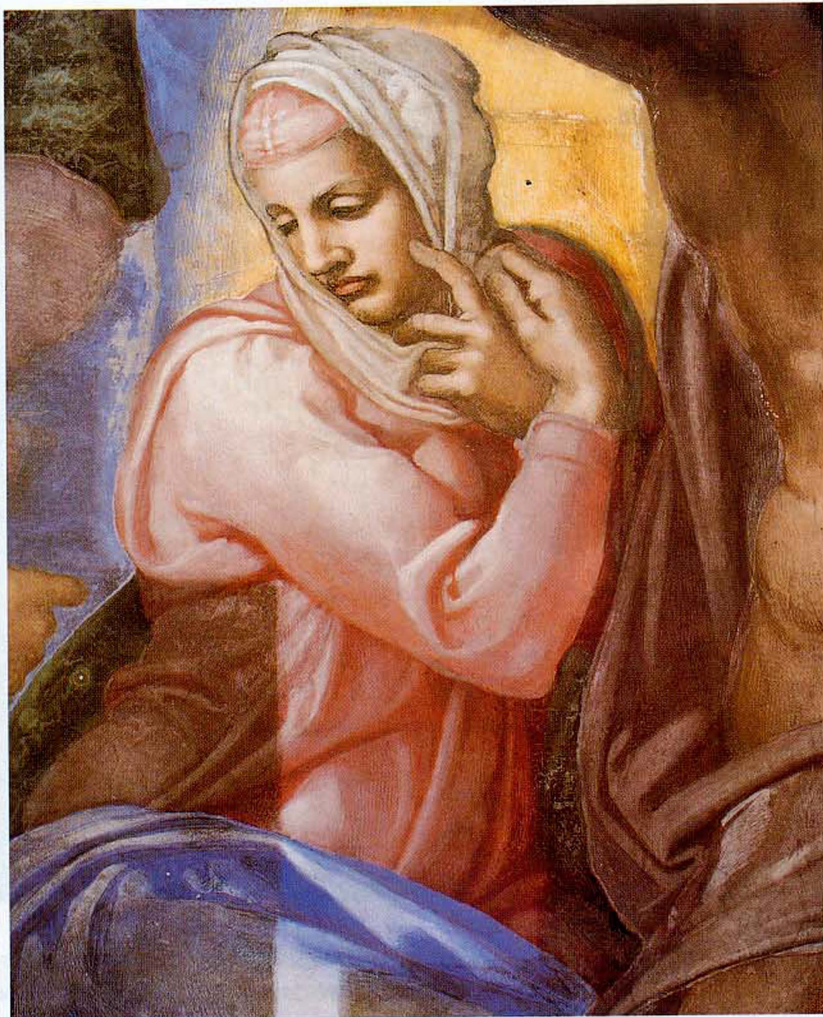
Danni prodotti non dalle puliture antiche, ma dalle contrazioni delle colle per le variazioni ambientali sono risultate le minute desquamazioni visibili sulle parti rifatte da Daniele da Volterra, per le quali aveva agito come concausa il diverso modo con cui era stato steso il colore.

Tecnica di un intervento

IL RESTAURO

La fase preparatoria, volta ad accertare da un lato lo stato di conservazione degli affreschi e la tecnica impiegata da Michelangelo, dall'altro il metodo più idoneo per effettuare la pulitura, ha richiesto oltre un anno di indagini di laboratorio e di test "in situ".

Il metodo di pulitura impiegato è stato individuato sulla base di due caratteristiche essenziali. Innanzitutto la sua capacità di adattamento alle diverse situazioni tecnico-conservative riscontrate sulla superficie dell'affresco senza che venga modificato il livello di pulitura, il quale deve rimanere omogeneo e costante su tutta la superficie. In secondo luogo, la possibilità di raggiungere gradualmente il livello prescelto, eventualmente conservando nella misura voluta un velo di sostanze estranee – data la discontinuità dello stato di conservazione generale –, così da equilibrare al massimo il risultato della pulitura.

Il procedimento messo a punto sulla base delle premesse di cui sopra consiste in un lavaggio preliminare con sola acqua deionizzata e un successivo trattamento con una soluzione di acqua e ammonio carbonato al venticinque per cento alternato a una fase con diluente nitro. A ventiquattr'ore di distanza viene eseguita una seconda applicazione della soluzione di ammonio carbonato, dato attraverso quattro fogli di carta giapponese. La durata del trattamento varia dai nove ai dodici minuti, dopo di che la carta viene rimossa e la parte viene pulita con una spugna sterilizzata di piccole dimensioni, imbevuta della stessa soluzione di ammonio carbonato. Seguono più lavaggi con acqua distillata.

Questo metodo ha dato ottimi risultati sulle figure. Per la pulitura del cielo si sono adottate modalità leggermente diverse, nel senso che l'applicazione della soluzione di ammonio carbonato dura un tempo minore e, poiché il colore non può essere pulito neppure con un pennello molto morbido, la rimozione delle sostanze estranee viene effettuata a tampone: una spugna intrisa d'acqua viene cioè appoggiata sulla superficie dipinta e spinta contro di essa, in modo da risucchiare nella fase di rilascio lo sporco contenuto nel pigmento senza creare attrito. Dal momento che questo metodo, a cui si è giunti dopo una lunghissima serie di prove, si basa in maniera preponderante sulla manualità del restauratore, si è stabilito che la pulitura del cielo fosse affidata a un solo operatore.

Con lo stesso sistema impiegato per il cielo sono state pulite le parti a secco, le quali però, quando coperte da ritocchi, hanno richiesto la rimozione preliminare di questi ultimi mediante solventi specifici e pennellini[1].

Al termine della pulitura è stata definitivamente risolta la questione delle braghe: sono state ovviamente conservate quelle di Daniele da Volterra, mentre per quelle più tarde è stata presa una decisione che da un lato rispetta l'istanza storica, dall'altro

I restauri delle opere dei quattrocentisti sono stati effettuati, sotto la direzione di D. Redig de Campos, da Igino Cupelloni coadiuvato da G. Grossi, M. Rossi, M. De Luca, G. Properzi, G. Rossi de Gasperis.
L'intervento di restauro, sia per la volta che per il Giudizio *è stato effettuato da G. Colalucci con M. Rossi, P. G. Bonetti e B. Baratti; la direzione dei lavori è di F. Mancinelli; la supervisione è di C. Pietrangeli, direttore generale dei Musei vaticani; la consulenza tecnico-scientifica è stata affidata fino al 1991 a P. Rotondi, recentemente scomparso, e dopo quella data a G. Torraca; le analisi e le indagini di laboratorio sono condotte da N. Gabrielli coadiuvato da F. Morresi, L. Gandini e G. Barnia; la documentazione fotografica del restauro è realizzata da F. Bono, A. Bracchetti, D. Pivato, P. Zigrossi, quella filmata dalla Ntv di Tokio; l'archiviazione della documentazione di restauro è di F. Petrignani; le ricerche di archivio sono state condotte da A. M. De Strobel e, nella fase iniziale, da E. Cicerchia.*
L'impianto di climatizzazione e quello di illuminazione sono stati realizzati con tecnologie e finanziamenti Delchi Carrier e Osram da S. Marino dei Servizi tecnici del governatorato Scv con la supervisione di M. Stoppa, direttore generale dell'ente.

quella artistica, mantenendone quindi la maggior parte; i rifacimenti riguardanti san Biagio e santa Caterina, essendo in affresco, non hanno

potuto ovviamente essere rimossi. Il criterio è che, per una norma oggi universalmente accettata in sede di restauro, tutto ciò che costituisce un documento di natura storica e non cronachistica (si veda il caso delle foglie di fico sui nudi affrescati da Masaccio nella cappella Brancacci della chiesa del Carmine a Firenze) andrebbe conservato.

Nessun protettivo è stato applicato alla superficie dipinta per non sovrapporre materie estranee deperibili al tessuto pittorico originale. È stato invece installato un impianto per il filtraggio dell'aria e la regolazione del microclima della cappella[2]: il suo controllo fa capo a un sofisticato sistema di monitoraggio collegato a sensori posizionati su tutte le pareti della cappella, sulla volta e sul *Giudizio* sul quale si è sfruttata la presenza dei ganci che un tempo sostenevano il baldacchino soprastante l'altare.

(1) *Tutta l'acqua impiegata nelle operazioni di pulitura e di lavaggio finale è stata preliminarmente sterilizzata a cura del Laboratorio ricerche scientifiche.*
(2) *Installazione e realizzazione dell'impianto sono state curate dai Servizi tecnici del governatorato Scv con tecnologie e finanziamenti Delchi Carrier.*

Qui sopra:
Giudizio universale,
particolare del volto della Vergine.

Nella pagina a fianco:
Giudizio universale,
particolare
della Vergine.

Il particolare riprodotto in questa pagina è stato fotografato dopo il restauro; l'immagine della pagina precedente documenta invece la fase dell'intervento.

GLOSSARIO

- **Affresco**

Tecnica di pittura murale che prevede la preparazione della parete che ospiterà il dipinto con un primo strato di intonaco piuttosto granuloso (rinzaffo) sopra il quale viene steso un secondo strato di intonaco ancora piuttosto rozzo (arriccio) su cui può essere tracciato direttamente il disegno tramite carboncino e sinopia. Sull'arriccio viene infine steso un terzo strato di intonaco più sottile e liscio su cui si dipinge, mentre è ancora bagnato, con pennellate veloci e pigmenti resistenti all'attacco della calce. Poiché durante l'esecuzione l'intonaco deve rimanere fresco, si procede pezzo per pezzo, calcolando la quantità di superficie che può essere dipinta in una giornata: da qui la possibilità di risalire alle giornate occorse grazie alla sutura che segnala la fine e l'attacco di due diversi tratti di intonaco. Disegni preparatori realizzati su cartone possono essere trasferiti sull'intonaco tramite le tecniche dello **spolvero** (vedi) e dell'**incisione indiretta** (vedi).

- **Arriccio**

Vedi **affresco.**

- **Incisione indiretta**

Tecnica di trasposizione del disegno preparatorio di un affresco dal cartone all'intonaco. Consiste nell'appoggiare sull'intonaco ancora fresco il cartone con il disegno a grandezza definitiva e nel ripassarne i contorni con una punta metallica, in modo che le linee della composizione rimangano impresse sulla superficie da affrescare. Michelangelo usa questa tecnica per la parte bassa del *Giudizio* dove appare legata a un'esecuzione in affresco più schizzata, meno rifinita.

- **Intonaco**

Rivestimento di superfici murarie a base di un impasto di calce, sabbia e acqua che si indurisce una volta secco. Nel caso del *Giudizio,* la **malta** (vedi) è costituita da calce e pozzolana, minerale già noto agli antichi romani per la sua resistenza all'acqua.

- **Intonachino**

Strato molto sottile di rifinitura dell'intonaco. Non risulta impiegato nel *Giudizio.*

- **Malta**

Impasto di una sostanza attiva, come la calce, con una sostanza inerte – sabbia, pozzolana o altri minerali – al quale viene aggiunta acqua in quantità variabile.

- **Spolvero**

Tecnica di trasposizione del disegno preparatorio di un affresco dal cartone all'intonaco. Consiste nell'appoggiare sopra l'intonaco ancora fresco il cartone con il disegno a grandezza definitiva sul quale si è precedentemente intervenuti praticando con una punta metallica dei forellini lungo il contorno. Si batte quindi sul cartone con un sacchetto con polvere di carbone che, passando dai fori, lascia una traccia sull'intonaco. È il metodo utilizzato da Michelangelo per la parte alta del *Giudizio* dove appare impiegato ai fini di un'esecuzione in affresco più rifinita.

QUADRO CRONOLOGICO

AVVENIMENTI STORICI E ARTISTICI		STORIA DELLA CAPPELLA SISTINA
	1277	È papa Niccolò III (morto nel 1280): viene fondato il Palatium Novum (ali sud ed est del cortile del Pappagallo) che forse non comprende ancora la Capella Magna preesistente all'attuale Sistina.
	1357	Pontificato di Urbano V: possibile fondazione della Capella Magna.
Michelangelo Buonarroti nasce a Caprese (Arezzo) il 6 marzo.	**1475**	
	1477	Ristrutturazione della Capella Magna da parte di Sisto IV.
	1480	Probabile conclusione dei lavori di ristrutturazione della cappella.
Leonardo da Vinci inizia l'*Adorazione dei magi*.	**1481**	27 ottobre: contratto per dieci affreschi nella cappella con Cosimo Rosselli, Botticelli, Ghirlandaio e Perugino.
Nasce Raffaello. Leonardo: commissione della *Vergine delle rocce*. Botticelli inizia la *Nascita di Venere*.	**1483**	9 agosto: Sisto IV celebra con una messa in Sistina l'anniversario della sua elezione al pontificato.
Giovan Battista Cybo è eletto papa col nome di Innocenzo VIII.	**1484**	Tra questa data e il 1492 Innocenzo VIII fa ristrutturare e decorare la sagrestia a est della cappella: la decorazione verrà completata da Alessandro VI.
Michelangelo finisce di scolpire il *David*.	**1504**	Mese di giugno: inizio dei problemi statici della cappella.
Michelangelo fugge da Roma deluso per non avere avuto conferma dell'incarico per la tomba di Giulio II; poco tempo dopo, tuttavia, si riconcilia col papa.	**1506**	10 giugno: lettera di Pietro Rosselli a Michelangelo con la prima indicazione della volontà di Giulio II di affidare al Buonarroti la nuova decorazione della volta.
In febbraio viene posta sulla facciata di San Petronio a Bologna la statua bronzea di Giulio II (perduta), opera di Michelangelo.	**1508**	10 maggio: contratto e primo pagamento a Michelangelo per i lavori nella Cappella sistina. Si inizia a costruire il ponteggio.
Muore Sandro Botticelli. Leonardo studia anatomia con Marcantonio Torre all'università di Pisa.	**1510**	Agosto: Michelangelo termina di affrescare la prima metà della volta, dalla parete d'ingresso fino alla *Creazione di Eva*.
I Medici tornano a Firenze dopo la parentesi repubblicana. Gli Sforza rientrano a Milano. A Siena Beccafumi dipinge il *Trittico della Trinità*.	**1512**	31 ottobre: Michelangelo completa la decorazione della seconda metà della volta, iniziata nel settembre 1511. Il primo novembre: «La [volta] scoperse la Mattina d'Ognissanti che il Papa andò in Cappella là a cantare la messa con satisfatione di tutta la città» (Vasari).
Francesco I diventa re di Francia. Michelangelo lascia Roma per Firenze dove rimane fino al 1534.	**1515**	Leone X commissiona a Raffaello i cartoni per gli arazzi da esporre in Sistina.
Carlo V imperatore. Muore Leonardo. A Firenze Leone X commissiona a Michelangelo la Sagrestia nuova di San Lorenzo.	**1519**	Dopo due anni di lavoro, gli arazzi vengono terminati nella bottega di Pieter van Aelst a Bruxelles; saranno in Sistina il 26 dicembre.
Muore Leone X. Il pontificato del suo successore, Adriano VI, durerà solo un anno e il nuovo papa sarà Clemente VII.	**1522**	25 dicembre: l'architrave della porta d'ingresso della cappella verso la Sala regia crolla uccidendo due degli svizzeri del seguito di Adriano VI.
Filippo Neri si trasferisce a Roma. Muore Ludovico Ariosto.	**1533**	Clemente VII incarica Michelangelo di dipingere il *Giudizio universale* sulla parete dell'altare.
Muore senza eredi Francesco Sforza, duca di Milano. Il problema della successione scatena una guerra tra l'imperatore Carlo V, che occupa il ducato, e il re di Francia Francesco I. Il Rosso Fiorentino inizia la decorazione della galleria del castello di Fontainebleau.	**1535**	16 giugno: dopo la conferma della commissione da parte di Paolo III, Michelangelo fa costruire il ponte per eseguire l'affresco. Il primo novembre Michelangelo viene nominato «Supremo architetto, scultore e pittore del nostro medesimo Palazzo apostolico» con un salario di milleduecento ducati.
Riforma di Calvino a Ginevra. *Rime* di Vittoria Colonna.	**1536**	Nella tarda primavera, Michelangelo inizia a dipingere il *Giudizio* sulla parete dell'altare.

AVVENIMENTI STORICI E ARTISTICI		STORIA DELLA CAPPELLA SISTINA
È istituita la compagnia di Gesù. Muore Francesco Guicciardini.	**1540**	15 dicembre: viene abbassato il ponte e scoperta la parte alta del dipinto.
Con l'aiuto di Paolo III, Michelangelo ottiene dagli eredi di Giulio II che altri ne completino la tomba sotto la sua supervisione.	**1541**	31 ottobre: termine dei lavori di Michelangelo. Paolo III celebra i Vespri davanti al *Giudizio universale* appena scoperto.
Inaugurazione della tomba di Giulio II, opera di Michelangelo.	**1545**	
Michelangelo termina gli affreschi nella Cappella paolina.	**1550**	
Roma 18 febbraio: muore Michelangelo. Incompiuta la *Pietà Rondanini.*	**1564**	Il concilio di Trento decide la censura dei dipinti della Sistina.
Taddeo e Federico Zuccari affrescano villa Farnese a Caprarola.	**1565**	Daniele da Volterra esegue le prime "braghe" sul *Giudizio.*
Muore Daniele da Volterra.	**1566**	Tra questa data e il 1585 hanno luogo i pontificati di san Pio V e di Gregorio XIII. Costruzione dei contrafforti esterni. Domenico Carnevali restaura il *Giudizio* e la volta. Matteo da Lecce e Hendrick van der Broeck ridipingono gli affreschi danneggiati sulla parete d'ingresso.
Guido Reni esegue, per la chiesa della Trinità dei Pellegrini a Roma, la pala della *Trinità.*	**1625**	Pulitura delle pareti con le storie di Mosè e di Cristo a opera di Simone Lagi per ordine di papa Urbano VIII.
	1710	Inizia il restauro della cappella a opera di Annibale Mazzuoli per ordine di papa Clemente IX; si concluderà due anni dopo.
Inaugurazione a Roma della fontana di Trevi, compiuta undici anni dopo la morte del suo ideatore, Nicola Salvi.	**1762**	Probabile restauro con copertura di alcuni nudi del *Giudizio universale* e della volta a opera di Stefano Pozzi, come riferisce una fonte del 1766.

AVVENIMENTI STORICI E ARTISTICI		STORIA DELLA CAPPELLA SISTINA
Trattato di Tolentino: Pio VI cede alla Francia la Romagna, Bologna e Ferrara. L'anno successivo i francesi entreranno in Roma, proclamatasi repubblica.	**1797**	Un'esplosione nella polveriera di castel Sant'Angelo fa cadere una porzione dell'ignudo a sinistra della sibilla delfica e un frammento del *Diluvio* nella volta.
	1825	Prove di pulitura di Vincenzo Camuccini sul *Giudizio*: l'intervento non proseguirà per decisione dell'Accademia di San Luca.
Giolitti è capo del governo del Regno d'Italia. Muore Leone XIII, gli succede Pio X.	**1903**	Inizia il consolidamento della volta e del *Giudizio universale*, eseguito sotto la direzione del Seitz a opera del Cigolani e del Cecconi-Principi; l'intervento finirà l'anno successivo.
Muore Benedetto XV, gli succede Pio XI. I fascisti marciano su Roma. Mussolini è capo del governo.	**1922**	Continuazione, per due anni, dei lavori di consolidamento della volta a opera del Biagetti; si tornerà a intervenire sullo stesso problema tra il 1930 e il 1936.
	1961	Restauro delle opere dei quattrocentisti sotto la direzione di Deocletio Redig de Campos; l'intervento ha termine nel 1974.
	1975	Restauro del tetto e della merlatura dell'edificio della cappella.
	1979	Inizia il restauro degli affreschi della parete d'ingresso, che terminerà l'anno successivo.
	1980	Restauro della serie dei pontefici e prima campagna di restauro degli affreschi di Michelangelo: pulitura delle lunette; termine nel 1984.
	1985	Inizio della pulitura degli affreschi della volta, terminata nel 1989.
	1990	Inizio della pulitura della parete col *Giudizio universale*; il restauro termina nell'aprile 1994.

In queste pagine, da sinistra:
Luca Signorelli e Bartolomeo della Gatta, *Testamento di Mosè.*

Sandro Botticelli, *Punizione dei figli di Qorah.*

Pietro Perugino e Luca Signorelli, *Consegna delle chiavi.*

Cosimo Rosselli, *Ultima cena.*

Le pareti laterali della Sistina furono decorate sotto Sisto IV (1481-1483).

BIBLIOGRAFIA

A Michelangelo "Art e Dossier" ha dedicato il dossier n. 9, gennaio 1987, di G. C. Argan e B. Contardi; inoltre, i seguenti articoli: M. Calvesi, Pietà per Savonarola, *n. 42, gennaio 1990; id.,* L'unità recuperata, *n. 48, luglio-agosto 1990.*

Fonti: *Il Carteggio di Michelangelo,* edizione postuma di G. Poggi a cura di P. Barocchi e R. Ristori, Firenze 1965-1983; *I ricordi di Michelangelo,* a cura di L. Bardeschi Ciulich e P. Barocchi, Firenze 1970; Michelangelo Buonarroti, *Rime,* a cura di E. N. Girardi, Bari 1960.
Tra le diverse edizioni critiche delle biografie di Michelangelo scritte da Giorgio Vasari (1550 e 1568) e Ascanio Condivi (1553) si segnalano: *Le Vite di Michelangelo Buonarroti scritte da Giorgio Vasari e da Ascanio Condivi,* a cura di K. Frey, Berlino 1887; A. Condivi, *Michelangelo. La Vita,* a cura di P. D'Ancona, Milano 1928; G. Vasari, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568,* a cura e col commento di P. Barocchi, Milano-Napoli 1962; id., *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti,* a cura di L. e C. L. Ragghianti, Milano 1971; id., *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti, nelle redazioni del 1550 e 1568,* a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, Firenze 1987.
Saggi: sulla Cappella sistina in generale e sugli interventi di restauro della prima metà del Novecento si segnalano: E. Steinmann, *Zur Restauration der Sixtina Decke,* in "Kunstchronick, n. 14, 1902-1903, pp. 499 sgg.; id., n. 15, 1903-1904, pp. 233 sgg., 379 sgg., 428 sgg.; id., in "Museums Kunde", I, n. 4, 1905, pp. 226 sgg.; id., *Die Sixtinishe Kapelle,* Monaco 1905; B. Nogara, *Restauri degli affreschi di Michelangelo nella Cappella Sistina,* in "L'Arte", IX, n. 3, 1906, pp. 229-231; B. Biagetti, *La volta della Cappella Sistina,* in "Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia", XII, 1936, pp. 220 sgg.; id., *Relazione II,* ivi, XV, 1939, p. 269; D. Redig De Campos, B. Biagetti, *Il Giudizio Universale di Michelangelo,* Roma 1944; C. De Tolnay, *Michelangelo II, The Sistine Ceiling,* Princeton 1945; J. Wilde, *The Decoration of the Sistine Ceiling,* in "Proceedings of the British Academy", n. 94, 1958, pp. 61-81; D. Redig De Campos, *Il Giudizio Universale di Michelangelo,* Milano 1964 (con appendice sui documenti relativi al *Giudizio*); R. Salvini, F. Camesasca, C. L. Ragghianti, *La Cappella Sistina in Vaticano,* Milano 1965; J. Shearman, *Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel,* Londra 1972.
Sui restauri della Cappella sistina dal 1965 al 1992 e sugli studi e le polemiche collegate si vedano: D. Redig De Campos, *I "tituli" degli affreschi del Quattrocento nella Cappella Sistina,* in "Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia", XLII, 1969-1970, pp. 299-314; L. Steinberg, *Michelangelo's Last Judgment as Merciful Heresy,* in "Art in America", n. 63, 1975, pp. 48-63; C. Pietrangeli, *I recenti restauri della Cappella Sistina,* in "Rassegna dell'Accademia Nazionale di S. Luca", nn. 1-2, 1982, pp. 9-15; G. Colalucci, F. Mancinelli, *Michelangelo Buonarroti: le lunette di Eleazar-Nathan, Jacob-Joseph, Achim-Eliud, Azor-Sadoch, Josias-Jeconias, Salathiel,* in "Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie. Bollettino", IV, 1983, pp. 143-160; AA. VV., *La Cappella Sistina. I primi restauri: la scoperta del colore,* Novara, Parigi, Zurigo-Colonia, Tielf Kampen, Londra 1986, Budapest 1992; G. Colalucci, *Le lunette di Michelangelo nella Cappella Sistina,* in *Tecnica e Stile: Esempi di pittura murale del Rinascimento Italiano,* Firenze 1986, pp. 76-81; E. Cicerchia, A. M. De Strobel, *Documenti inediti dell'Archivio Segreto Vaticano sui restauri delle Stanze e della Cappella Sistina nel Settecento,* in "Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie. Bollettino", VI, 1986, pp. 148-152; A. Conti, *Michelangelo e la pittura a fresco,* Firenze 1986; P. Rotondi, *La grande luce di Michelangelo nella volta della Cappella Sistina,* in "Arte Cristiana", LXXV, n. 721, 1987, pp. 263-270; J. H. Beck, *The Sistine ceiling restorations: second thoughts,* in "Arts Magazine", LXI, n. 2, 1987, pp. 60-61; id., *New color on the Sistine Ceiling and other issues,* ivi, LXI, n. 9, 1987, pp. 72-73; A. Eliot, *The Sistine Cleanup: agony or ecstasy?,* in "Harvard Magazine", LXXXIX, n. 4, 1987, pp. 28-38; D. Ekserdjian, *The Sistine Ceiling and the critics,* in "Apollo", CXXVI, 1987, pp. 401-404; J. Pope Hennessy, *Storm Over the Sistine Ceiling,* in "The New York Review of Books", XXXIV, n. 15, 1987, pp. 16-19; K. Weil-Garris Brandt, *Twenty-five questions about Michelangelo's Sistine Ceiling,* in "Apollo", CXXVI, n. 310, 1987, pp. 392-400; N. Gabrielli, *Aspetti scientifici nel restauro degli affreschi di Michelangelo nella Cappella Sistina,* in "Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie. Bollettino", VII, 1987, pp. 151-162; F. Mancinelli, G. Colalucci, N. Gabrielli, *Il Restauro della Cappella Sistina,* in *Scienza e Tecnica,* Milano 1987, pp. 76-81; F. Mancinelli, *La Technique de Michel-Ange et les problèmes de la Chapelle Sixtine. La création d'Eve et le Péché Original,* in "La Revue de l'Art", n. 81, 1988, pp. 9-19; *La Cappella Sistina. I, La Preistoria della Bibbia. II, Gli Antenati di Cristo. III, La Storia della Creazione,* testi di F. Hartt, G. Colalucci, F. Mancinelli (e D. Schlesak nell'edizione tedesca), Milano 1989-1990, Parigi 1989-1990, Lucerna 1989-1991, Anversa 1990-1991, Tokio 1990-1991, New York 1991, Varsavia 1991; A.A. VV., *Michelangelo e la Sistina. La tecnica, il restauro, il mito,* Roma 1990; G. Colalucci, *The Frescoes of Michelangelo on the Vault of the Sistine Chapel. Original Technique and Conservation,* in *The Conservation of Wall Paintings,* atti del convegno organizzato al Courtauld Institute of Art e dal Getty Conservation Institute (Londra 1987), Singapore 1991, pp. 57-66; F. Mancinelli, G. Colalucci, N. Gabrielli, *Rapporto sul Giudizio,* in "Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie. Bollettino", XI, 1991, pp. 218-249; A.A. V.V., *La Cappella Sistina. La volta restaurata: il trionfo del colore,* Novara 1992; F. Mancinelli, A. M. De Strobel, *Michelangelo. Le Lunette e le Vele della Cappella Sistina,* Roma 1992; F. Mancinelli, *Michelangelo Pittore,* in F. Mancinelli, R. Bellini, *Michelangelo,* Firenze 1992.

Questo saggio è una versione completamente rivista, aggiornata e dotata di un repertorio illustrativo totalmente nuovo del testo pubblicato, anch'esso a firma congiunta, in La Cappella Sistina. La volta restaurata: il trionfo del colore, *Novara 1992, pp. 236-255.*

REFERENZE FOTOGRAFICHE

Le fotografie dei restauri sono state fornite per gentile concessione della N. T. V. - Nippon Television Network Corporation di Tokio che ringraziamo per la collaborazione

Archivio fotografico Musei vaticani: copertina, pp. 4, 8b, 9, 11, 13, 16, 18c, 21, 28a, 29a, 30a, 32, 35, 36, 37, 38a, 39a, 41, 42, 43, 44b, 45a, 46, 47.
Archivio Giunti: pp. 2, 3, 5, 6, 8a, 10, 14, 18a, 18b, 20, 22, 23, 24, 25, 27, 28b, 29b, 29c, 30b, 31, 33, 34, 37, 38b, 39b, 40, 44a, 45b, 48, 49
Istituto nazionale per la grafica, Roma: p. 26 (F. C. 5433)
Grafica Eletti, Roma: grafici pp. 7, 16.

Art e Dossier
Inserto redazionale allegato al n. 88 marzo 1994

Direttore responsabile
Claudio Pescio

Pubblicazione periodica
Reg. Cancell. Trib. Firenze n. 3384 del 22.11.1985

www.giunti.it

Printed in Italy
Stampa presso Giunti Industrie Grafiche S.p.A.
Stabilimento di Prato
Iva assolta dall'editore a norma dell'articolo 74 lett. c - DPR 633 del 26.10.72

Fascicoli e dossier arretrati:
Servizio abbonati
Tel. 199 195 525
dal lunedì al venerdì
orario continuato
9.00-18.00
Fax 055 5062397
c.c.p. 12940508 intestato a Art e Dossier, Firenze
e-mail periodici@giunti.it
acquisti on line
www.giuntistore.it